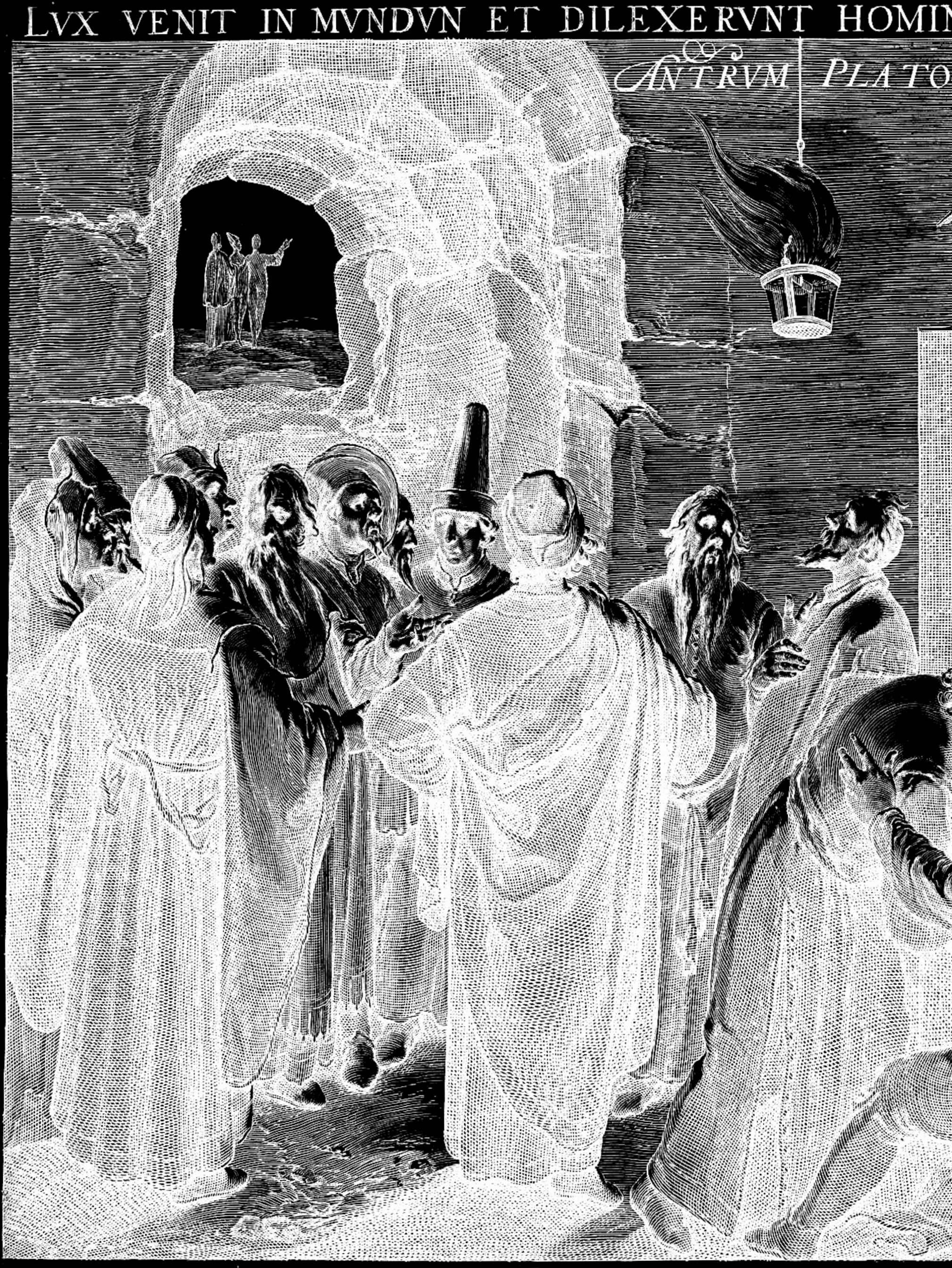
Ana Elena González Treviño

Representación: un dilema de la crítica, de la cueva de Platón al desierto de lo real





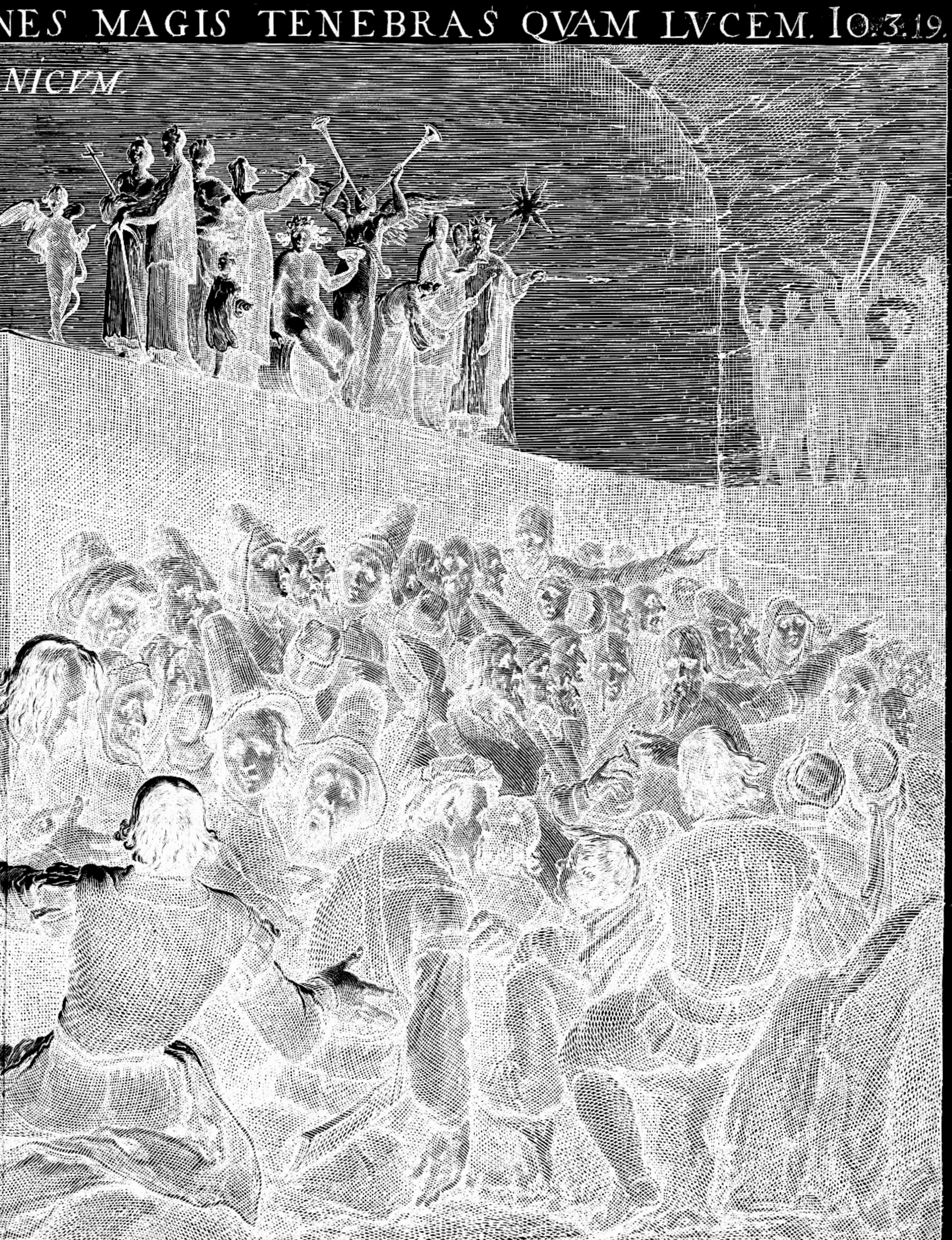
eSchola



Maxima pars hominum cecis immersa tenebris
Volvitur assiduè, & studio letatur inani:
Adspice ut obiectis obtutus inhereat umbris,
Vt VERI simulacra omnes mirentur amentq;

Et stolidi vanâ ludantur imagine
Quam pauci meliore luto, qui in lumin
Secreti â stolidâ turbâ, ludibria cern
Rerum umbras rectaq; expendunt omn

H.L. SPIEGEL FIGVRARI ET SCVLPI CVRAVIT. AC DOCTISS.° ORNAT



rerum.
ne piro
unt
ia lance:

Hi positâ erroris nebulâ dignoscere possunt
Vera bona, atque alios cecâ sub nocte latentes
Extrahere in claram lucem conantur, at illis
Nullus amor lucis, tanta est rationis egestas.

C.C. Harlemensis Inv.
I. Sanredam Sculpsit.
Henr. Hondius excudit.
1604.

ISS.QZ D.PET.PAAW IN LVGDVN. ACAD. PROFESSORI MEDICO D.D.

REPRESENTACIÓN:

un dilema de la crítica, de la cueva de Platón al desierto de lo real



eSchola Letras Modernas

Ana Elena González Treviño

REPRESENTACIÓN:

un dilema de la crítica, de la cueva de Platón al desierto de lo real

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Primera edición:
Febrero 2019

ISBN 978-607-30-1477-9

Todas las propuestas para publicación presentadas para su producción editorial por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM son sometidas a un riguroso proceso de dictaminación por pares académicos, reconocidas autoridades en la materia y siguiendo el método de "doble ciego" conforme las disposiciones de su Comité Editorial.

Editado y producido en México

Ana Elena González Treviño

REPRESENTACIÓN:

un dilema de la crítica, de la cueva de Platón al desierto de lo real



CONTENIDO AUDIOVISUAL
CLICK EN EL RECUADRO

TAMBIÉN PUEDES ACCEDER VÍA QR



https://youtu.be/7OjUgSlgvc8

Contenido interactivo

Agradecimientos

Parte de esta investigación se realizó gracias al apoyo de la Dirección General de Apoyo al Personal Académico (DGAPA-UNAM) durante una estancia sabática en la Universidad de McGill en Montreal, Canadá. La riqueza y diversidad de los materiales no habría sido posible sin el apoyo invaluable del McGill Institute for the Study of Canada (MISC); agradezco sobre todo la generosidad, apertura y agudeza de su director, Will Straw, quien revela el sentido profundo del trabajo interdisciplinario. Naturalmente, el Seminario Permanente de Teoría y Crítica Literaria ha sido un espacio esencial para la gestación de este material, que se enriquece con las aportaciones de cada uno de sus miembros. En particular, fue muy importante y alentadora la retroalimentación de Mónica Quijano y Nattie Golubov. La deuda se extiende también a mis alumnos de Metodología de la Crítica, curso en donde se han suscitado valiosas discusiones que se ven reflejadas en los temas aquí plasmados.



* “Realidad”, ilustración digital de Eulalia Gurza González, 2019

Introducción

Este libro es una introducción a la teoría crítica para las Humanidades y las Ciencias Sociales, con énfasis en los estudios literarios. En las últimas décadas se ha redefinido el objeto de estudio de la crítica literaria. Tradicionalmente, ésta realizó una labor de exégesis, interpretando el sentido "oculto" de los textos literarios. Cada vez más, los teóricos de la literatura han adoptado perspectivas interdisciplinarias para hacerle nuevas preguntas a los textos, al tiempo que el concepto mismo de *texto* se ha expandido para incluir objetos que en otras épocas no se habrían considerado de interés en el área. Estos cambios han implicado también cuestionamientos acerca de conceptos que antes se daban por sentado, tales como el de *representación*.*[1] El propósito de este estudio es brindar un panorama general acerca de cómo se ha visto este concepto a lo largo de la historia del pensamiento, y cómo ha culminado recientemente en algunas de las reflexiones clave de los estudios culturales, así como su repercusión en los estudios literarios.

El concepto de *representación* está presente en casi todas partes. En un primer momento, todos podemos afirmar que sabemos lo que significa: una representación de algo es una cosa que está en lugar de otra, una especie de sustitución. Nuestro pensamiento, por ejemplo, está hecho de representaciones de conceptos abstractos o del mundo exterior; nuestra lengua está formada por palabras que sirven para representar lo que pensamos; las obras de arte y las imágenes en general pueden representar objetos tangibles, pero también todo lo que el ser humano sea capaz de imaginar, in-

[1] Las palabras en cursivas y seguidas asterisco (*) se encuentran en el glosario al final de esta publicación. (N. del ed.)

cluso más allá del lenguaje. En otros contextos cotidianos, decimos que los actores representan papeles en el escenario, los abogados representan los intereses de sus clientes, los políticos representan a los grupos o comunidades que los eligieron para el ejercicio del gobierno.[2] Resulta evidente entonces que la palabra *representación* es de uso común en muchas áreas del conocimiento y la interacción humana; lo que puede perderse de vista, sin embargo, es la importancia que tiene, así como la diversidad de significados que encarna. Por mencionar sólo algunos ejemplos, el concepto de representación se utiliza en los campos de la filosofía, la lingüística, la etnografía, la antropología, la psicología, la sociología, la literatura, los estudios fílmicos, de arte y cultura visual, de comunicaciones y medios, política y gobierno, etcétera. En muchos casos, el concepto de representación se usa para desentrañar significados de los *discursos** que no se perciben de manera inmediata. En lingüística, por ejemplo, se usa para describir la relación entre una palabra y su referente; en etnografía, antropología y sociología sirve para analizar cómo las distintas culturas generan significados y atribuyen valores a las cosas por medio de símbolos, gestos y hábitos; en política y leyes constituye uno de los conceptos fundamentales de la democracia; en literatura, arte y medios sirve para rastrear la historia de las ideas y para formular *proyectos identitarios*.* En fin, la ubicuidad del concepto es de tal alcance, que para cualquier ejercicio crítico resulta imperativo hacer una indagación acerca de su significado.[3]

Partamos de la idea de que la representación es un componente esencial del proceso mediante el cual se produce e intercambia el significado entre los miembros de una cultura. Implica el uso de lenguajes, es decir, signos e imágenes que representan o *están en el lugar de* algo más.[4] El *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) en su

[2] Mónica Brito-Vieira y David Runciman, *Representation*, pp. 3-4.

[3] Jen Webb, *Understanding Representation*, p. 1-14.

[4] Stuart Hall, ed., *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, p. 15.

tercera acepción la define como "figura, imagen o idea que sustituye a la realidad"[5] y el *Diccionario de uso del español* de María Moliner define *representar*, en su primera acepción, como "figurar, simbolizar" o como "desempeñar una persona o cosa las funciones o el papel de otra o de una entidad en determinado lugar o caso".[6] Hay en todos los ejemplos la idea de que la representación es una *duplicación*,* abstracta o concreta, de una cosa, que actúa en su nombre o como si fuera la misma en otro ámbito. El reconocimiento de esa duplicación establece un sentido de continuidad entre el representante y su referente, por lo cual el sentido de continuidad se entenderá como el significado de la representación. Podría incluso decirse que la representación es la producción de significado por medio del lenguaje.

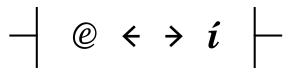
Nombrar es representar

Mira a tu alrededor y elige cualquier objeto. Para identificarlo tendrás que reconocerlo. ¿Qué significa *re-conocer*? Reconocemos las cosas porque el pensamiento descifra la percepción y establece una equivalencia con un recuerdo en tu mente. Ahora, di lo que ves. Al nombrar el objeto, el concepto de éste pasó por tu representación mental y se tradujo en una palabra que lo designa, es decir, en una representación verbal. Ahora piensa en un objeto imaginario. Visualízalo bien, con todos sus detalles. Por último, di lo que es. Las palabras con las que describas este objeto serán la representación verbal de un objeto imaginario.

La duplicación que conlleva una representación como las antes mencionadas tiene la virtud de apelar a los conceptos de las cosas en lugar de a las cosas mismas. Los objetos materiales en sí no

[5] *Cf.* Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, *s. v.* 'representación'.

[6] *Cf.* Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, *s. v.* 'representar'.



nos sirven para pensar, pero los conceptos mentales de esos mismos objetos sí nos lo permiten. Es más, como se vio en el ejercicio anterior, el objeto ni siquiera necesita tener una existencia tangible para poder operar como concepto en nuestra mente. Es precisamente por eso que decimos que la representación, como capacidad de abstracción, es lo que permite la generación de significado a

través del lenguaje. El vínculo entre los conceptos y las palabras que los designan es lo que nos brinda la posibilidad de aludir a todo cuanto queramos. En teoría, podemos crear representaciones libremente hasta donde nuestra imaginación lo permita.

Ésa es justamente la gran virtud y, paradójicamente, la falla trágica de la representación. La gran virtud, porque permite la comunicación del pensamiento abstracto; la falla trágica, porque permite la articulación de inexactitudes y falsedades. El concepto de lo *falso* está en el corazón mismo de la representación en la medida en que funciona como una sustitución, como algo que está en lugar de otra cosa que lo antecede, y que en consecuencia tiene mayor peso. La duplicación en la que se basa la representación se puede percibir como un alejamiento de la *esencia*,* entendiendo ésta, de acuerdo con el *esencialismo*,* como la naturaleza básica, real e invariable de una cosa. Lo falso, entonces, es una afirmación que distorsiona o suprime la verdad con la finalidad de engañar. Sin embargo, distinguir lo verdadero de lo falso no es una operación tan sencilla: *verdad-mentira* no son un opuesto binario neutro, como tampoco lo son *original-copia*, *idea-materia* o *esencia-representación*. Cuando se manejan estos opuestos, uno de ellos (la verdad, el original, la idea, la esencia) siempre está jerárquicamente por encima del otro. El crítico tiene la obligación de interrogar todas estas suposiciones para no caer en sus propias trampas.

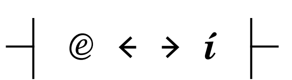
El escucha sonriente

Pongamos, por ejemplo, a un empleado cuyo trabajo consiste en atender al público. Debe mostrar siempre una amable sonrisa y una actitud servicial. Durante una larga jornada de trabajo, la sonrisa en su rostro parecerá cada vez menos convincente. Podríamos hablar incluso de una sonrisa falsa que no coincide con sus verdaderos sentimientos, pero él actúa así porque sabe que será evaluado y recompensado o castigado según esta evaluación.

¿Puedes pensar en otros ejemplos sencillos de falsedad que se den en el trato cotidiano? ¿Se pueden juzgar de negativos o perjudiciales en todos los casos? Si la sonrisa busca representar amabilidad, buena disposición y apertura, el descubrir que es falsa subvierte este propósito.

Ahora pensemos en la llamada psicoterapia virtual en la que el psicoterapeuta es una animación diseñada por computadora con la que el paciente habla. En este caso, resulta evidente que una imagen no escucha. ¿A qué se deberá el hecho de que parece funcionar muy bien, y que cada vez se utilice más?

En el ejemplo del empleado, podemos quizá preciarnos de distinguir con facilidad entre lo falso y lo verdadero. Pero, ¿qué sucedería si tu identidad misma, tu personalidad, resultara estar también basada en facetas artificiales o falsas? ¿Qué sucedería si resultara que tú no eres más que un conglomerado de imágenes y actitudes copiadas de alguna otra parte, y no el producto de un origen natural o auténtico? Entonces tu propia subjetividad estaría en tela de juicio y ya no sería tan fácil condenar a cualquier persona cuyo exterior no coincida con su interior. De hecho, no se podría establecer ningún tipo de certeza acerca de la verdadera procedencia de nuestras creencias, convicciones, y modo de relacionarnos con el mundo: tan falsa la sonrisa congelada del empleado como la



vivencia de la propia identidad. En otras palabras, el ámbito de la representación toca tanto la exterioridad como la interioridad, y siempre tiene un aspecto no verificable. Creamos representaciones y representamos cosas o ideas procurando apegarnos a la verdad, pero con frecuencia esa verdad parece tener contornos ambiguos. Y si la verdad constituye uno de los más altos valores, ¿cómo distinguir entonces la verdad de la mentira?

Este dilema ha preocupado a la humanidad desde tiempo inmemorial. Los conceptos de *idolatría*, *superstición* e *ideología** nos dan una idea de las actitudes y argumentos que se han esgrimido para combatir al fantasma de la representación. El problema es que, aun cuando se reconoce el carácter falaz o fallido de ciertas ideas, la humanidad se niega a cambiar hábitos y modos de vida que se basan en ellas; así pues, uno de los puntos cruciales del tema de la representación será su relación con la modificación de las conductas. A continuación haremos un breve repaso de este concepto en algunos pensadores, en su mayoría filósofos, pero también economistas, literatos, historiadores y, conforme nos acerquemos al siglo XX, antropólogos y sociólogos. Los autores comentados y las corrientes aludidas son sólo una muestra significativa de los distintos modos en que se ha planteado la cuestión de la representación. Es importante poder ubicar ciertos planteamientos y posturas dentro de la historia del pensamiento, pues es de ahí de donde se derivan muchos de los conceptos que manejamos en la actualidad.[7]

[7] Para algunas de las agrupaciones y secuencias filosóficas aquí presentadas me he basado hasta cierto punto en David Hawkes, *Ideology* (1996); Alan Bullock y Stephen Trombley, eds., *The New Fontana Dictionary of Modern Thought* (1999), y en Robert Audi, ed., *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (1996).

Nota aclaratoria

En sus inicios, los estudios culturales se encargaron de rescatar a la cultura popular como un gesto de justicia histórica de cara al predominio de la llamada alta cultura. Con el tiempo, esta tendencia se ha criticado en el sentido de que los estudios de cultura popular empezaron a reproducir los mecanismos de exclusión y elitismo contra los que se suponía que estaban. Peter Swirski ha acuñado el término *nobrow* para abrir cauce a una elección de objetos de estudio que no excluye ninguna expresión cultural, ni de alta cultura ni de cultura popular.[8] En ese espíritu, y con la convicción de que la comprensión de los procesos históricos es esencial para entender cualquier fenómeno, el material de los ejercicios y actividades que se presentan aquí es de procedencia diversa. En ciertos casos he buscado ilustrar lo antiguo con lo moderno o lo moderno con lo antiguo. Hay ejemplos tomados de la literatura, del cine, del arte, de la filosofía, pero también de las redes sociales y la publicidad. He buscado considerar las prácticas culturales como un *continuum*, buscando estimular el pensamiento y el debate de maneras inesperadas. Comparar a Bacon con Baudrillard, por ejemplo, resulta por demás sugerente, y rara vez se tiene la oportunidad de hacerlo. La amplitud del rango procura señalar que cualquier presencia o ausencia es meramente incidental, y que el campo de posibles objetos de análisis es inagotable.

[8] Peter Swirski, *From Lobrow to Nobrow*, *passim*.

I. HISTORIA

Los inicios del concepto en Occidente

A lo largo de la historia se ha tratado de resolver de diversas maneras el dilema sobre el valor de la representación y su relación con la verdad y la mentira. De hecho, podría afirmarse que uno de los problemas medulares de la filosofía es el de cómo distinguir la falsedad de la verdad. Diversas perspectivas coinciden en señalar que la falsedad se deriva de un desequilibrio en la relación tripartita entre el sujeto (en el ámbito de las ideas), el objeto (el mundo material) y los medios de representación mediante los cuales se comunican estos dos polos. Cuando un cierto discurso acusa a otro de ser falso, siempre declara que éste ha representado de manera equivocada las relaciones entre estas tres partes.[1]

Sin embargo, la idea es muy antigua, y la podemos encontrar en Platón y en su posición con respecto a los sofistas. Los sofistas griegos eran maestros itinerantes a los que se les pagaba por enseñar retórica, filosofía y, en general, cómo triunfar en la vida. Fueron un eslabón importante para la diseminación de la cultura griega. Para Protágoras de Abdera (*ca.* 490-420 a. C.), "el ser humano es la medida de todas las cosas: de las que son, de que son, de las que no son, de que no son".[2] Por lo tanto, no existe una verdad objetiva; el mundo es para cada persona según la concepción que ésta tenga de aquél. La educación y el entrenamiento simplemente pueden ayudar a modificar estas concepciones para bien. Gorgias (*ca.* 483-376 a. C.), discípulo de Empédocles, expresaba francamente que él no enseñaba la virtud, sino la astucia y la

[1] David Hawkes, *Ideology*, pp. 14-15.

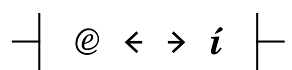
[2] Carol Poster, "Protagoras", en *The Internet Encyclopedia of* Philosophy [en línea].

habilidad de persuadir por medio de representaciones verbales. El orador que es capaz de hacer que la gente cambie de opinión tiene muchísimo poder. Es irrelevante si las cosas que promueve son verdaderas o falsas, pues no hay certeza para saber siquiera si las cosas o las ideas existen o no realmente, y no podemos decir que las conocemos porque no hay dos personas que piensen igual.[3]

Para Platón (*ca.* 424 a. C.-*ca.* 347 a. C.), la posición de aquellos sofistas es inaceptable. Él sostiene que el bien y la verdad no sólo tienen existencia real, sino que deben ser el eje orientador de todas las acciones humanas. El detalle fundamental es que el bien y la verdad no pertenecen a la esfera física, sino a una esfera ideal que, en última instancia, es la única real. Platón sienta las bases del discurso filosófico que opera a partir de jerarquías ontológicas (del ser) y gnoseológicas (del conocimiento), fundadas en oposiciones binarias tales como las arriba citadas. En este contexto, se percibe como evidente o natural que las ideas son superiores y más auténticas que las cosas del mundo material. Si creemos que el mundo físico es la *realidad*,* estamos cometiendo un error que además constituye una falta ética porque aleja del bien supremo. El mundo material puede adoptar, y de hecho adopta, el disfraz de la realidad, pero esto no es más que una ilusión.

En el libro VII de la *República*, Platón compara la manera en que los seres humanos perciben el mundo con la perspectiva de unos prisioneros que han vivido siempre en grilletes dentro de una caverna, de cara a un muro vacío. A sus espaldas, en otro espacio, arde un fuego cuyo fulgor proyecta sombras difusas en el muro que hay delante de ellos como en una pantalla. Pasan por ahí otros hombres cargando toda clase de objetos, como estatuas de hombres y animales, pero lo único que ven los presos son las sombras de estos objetos. Al oír voces, piensan que éstas proceden de las sombras, y concluyen que dichas sombras son la realidad. Si alguno de los prisioneros lograra escapar y regresara con sus

[3] Robert Audi, ed., *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, p. 752.



compañeros para explicarles que las sombras no son la realidad, lo tacharían de loco. La alegoría de Platón es que el mundo físico está hecho de sombras que parecen reales, pero que son una ilusión vana, a diferencia de las formas ideales, que están fuera del alcance de la percepción humana, pero que sí tienen existencia verdadera.[4]

La cueva de Platón

Vuelve a leer la descripción de la cueva de Platón. Según la tríada que establecimos antes, ¿cuál sería el sujeto, cuál el objeto y cuál el medio de representación? ¿Existe un juicio de valor en esta identificación? ¿Cuál es la jerarquía implícita? ¿Por qué consideras que la representación de los objetos por medio de sus sombras lleva una carga negativa? ¿Crees que exista una relación jerárquica entre el objeto y la sombra? ¿Por qué? ¿Qué representan las sombras? ¿Esta jerarquía modifica de alguna manera la relación del sujeto con el mundo?

Estas nociones se aplican también a la representación literaria, pues la literatura crea mundos ilusorios que alejan al ser humano de la realidad de las ideas. La representación es una interferencia, un estorbo, entre el sujeto y la realidad, razón por la cual puede resultar peligrosa si no se controla. Los poetas a menudo hacen pasar falacias por verdades, y esto resulta perjudicial para quienes los escuchan o para quienes leen sus obras, ya que acaban por creer las falsedades propuestas por los poetas y las reproducen en sus vidas.[5]

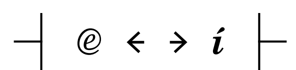
[4] Platón, *Dialogues*, 515b-516a.

[5] Eso decía Platón y por eso vetó a los poetas de su república ideal, pero en varios diálogos no esconde su ambivalencia con respecto a la poesía. Por ejemplo, en el *Fedro* (244c-245a) reconoce la inspiración de las musas como algo legítimo. No obstante, la presencia de la poesía puede ubicarse en el estilo mismo de Platón, con su notable manejo de la retórica.

Platón introdujo el concepto de *mímesis*,* que resulta medular para entender la representación. El término griego *mímesis* se refiere a una imitación de la naturaleza (de una persona o cosa) mediante el lenguaje o la acción, y por eso a menudo se le relaciona con el concepto de *imitación*.*[6] Sin embargo, en sentido primario la mímesis se identifica con la representación artística, ya sea visual o verbal, de personas o sucesos en el mundo. El escritor copia estas cosas por medio del lenguaje. Sin embargo, como hemos visto, para Platón la literatura no refleja la realidad de las cosas, sino su simple apariencia; es una representación de algo que no es ni real ni bueno. Y no sólo eso: si bien la realidad de las ideas es superior a la mera apariencia que son las cosas materiales, la representación verbal de las cosas está aún más alejada de la realidad, pues constituye la imagen de una imagen. La mímesis literaria, al igual que la mímesis pictórica, copia solamente la parte más superficial de las cosas; es la imitación de algo que de por sí no es real. Platón estaría a favor de una literatura que revelara la realidad trascendente, aquella que sólo es accesible al filósofo. Por ejemplo, un filósofo sabe que la verdadera felicidad depende de la sabiduría y la bondad, y no de la suerte o la posesión de bienes. Los autores de las tragedias griegas sostienen lo contrario: el hombre sabio y bueno pierde la felicidad debido a circunstancias externas y a la intervención caprichosa, no sujeta a la ley, de los dioses. Entonces, como no se está representando una verdad trascendente, este tipo de obra no se debe divulgar. De hecho, en la *República*, Platón presenta un proyecto de *censura** con el objeto de anular este tipo malentendidos, y destierra a los poetas que no quieran representar sólo al bien.

Aristóteles (*ca.* 384-322 a. C.), discípulo y crítico de Platón, por un lado perpetúa la división platónica entre el mundo de las cosas y el mundo de las ideas, pero además la traslada a la relación que existe entre el alma o la mente y el cuerpo. Desarrolla la imagen

[6] Mónica Szurmuk y Robert Mckee Irwin, cords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, p. 251.

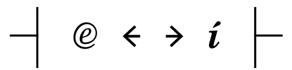


platónica del auriga que controla a los corceles, y subraya el hecho de que el alma o mente debe gobernar al cuerpo así como el amo gobierna al esclavo, y que quien invierte la relación está cometiendo un error grave que, nuevamente, lo aleja del bien supremo. Sin embargo, tiene una postura muy distinta con respecto a la literatura. En su *Poética* refuta a Platón diciendo que lo que es válido en política no necesariamente lo es en poesía, pues ésta —entendiendo por *poesía* a la literatura en general— pertenece al ámbito estético, que es el de la imaginación, las emociones y los sentimientos, y que no está sujeto a las reglas de la razón. En general, la literatura deberá juzgarse según cuestiones técnicas y formales, no necesariamente éticas.[7] A Aristóteles no le interesa tanto el aspecto público y *performativo** del teatro, como sí le importaba a Platón, sino que se concentra en el texto escrito y lo considera como un todo suficiente para ser juzgado en sí mismo. En otras palabras, examina la literatura en sus propios términos, y no necesariamente como un modo discursivo con implicaciones públicas y políticas. Si la literatura no trata "verdades" es porque se maneja en la esfera de la *ficción*,* pero eso no significa que difunda falsedades. El valor de la ficción yace en que le permite al lector experimentar vivencias alternativas con la seguridad que da la distancia estética. La mímesis, para él, es una representación ficticia que puede ayudar a mejorar a los seres humanos, tanto en lo intelectual como en lo emocional.[8]

Con este esbozo mínimo podemos vislumbrar ya el rumbo que tomaría el debate acerca de la representación, tanto en lo filosófico como en lo literario. La concepción misma de estas disciplinas como entidades separadas se deriva de esta dicotomía inicial.

[7] Andrea Nightingale, "Mimesis: Ancient Greek Literary Theory", en Patricia Waugh, ed., *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*, pp. 38-40.

[8] Curiosamente, en las últimas décadas ha habido un resurgimiento en el interés de la crítica por la dimensión pública y política del texto literario. Corrientes críticas tales como el *neohistoricismo** le otorgan una enorme importancia.



El desenlace del rey Lear

King Lear (*El rey Lear*, 1608) es una tragedia de William Shakespeare (1564-1616) en la cual el protagonista epónimo quiere dividir su reino entre sus tres hijas, pero antes les pide que le digan cuánto lo quieren. Las dos mayores lo adulan; la pequeña, llamada Cordelia, le habla de manera escueta, pero con verdad. Lear, en su ceguera, divide el reino entre las dos mayores y deshereda a Cordelia por no haber profesado el amor que él esperaba, y al final ella muere en sus brazos. Demasiado tarde, Lear se da cuenta de que ella era la mejor y más bondadosa de sus hijas, y la que por ser sincera era más merecedora de su reino.

En el siglo XVII tardío se hicieron muchas re-escrituras de las obras de Shakespeare. Una de las más célebres es la que hizo Nahum Tate (1652-1715) de *King Lear* en 1681. En su versión, Tate decidió darle un final feliz a la historia, que termina en el matrimonio dichoso de Cordelia y la restauración de Lear al trono. Esta versión estuvo vigente en los teatros ingleses hasta 1838.

¿Cómo analizarías este caso de la historia literaria a la luz del debate entre Platón y Aristóteles acerca del poder de la representación? ¿Cuál es la responsabilidad moral del artista? ¿Debe representar siempre el triunfo del bien? O, por el contrario, ¿representar el triunfo del bien automáticamente reduce la estatura del artista? La respuesta a estas preguntas no es tan sencilla como pudiera parecer.

Lecturas complementarias

Auerbach, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental.* México, fce, 1996.

Gordon, Judith, *Turning towards Philosophy. Literary Device and Dramatic Structure in Plato's Dialogues*. Pennsylvania, Penn State Press, 1999.

Halliwell, Steven, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, Princeton University Press, 2002.

La tradición judeo-cristiana y el mandamiento anicónico

El concepto de representación en Occidente también se moldeó bajo el poderoso influjo de la tradición judeo-cristiana. En el pensamiento hebreo se pone mucho énfasis en cuidarse de las representaciones, pues son fácilmente transmisoras de falsedades. De hecho, la identidad misma del pueblo israelita se autodefine y se distingue de la de otros pueblos por la prohibición de hacer representaciones de la deidad, que se convierten en fetiches o ídolos. En el libro del *Éxodo*, Moisés baja del monte Sinaí con el decálogo, en el cual se establece con plena contundencia este mandato: "No harás para ti ninguna imagen tallada ni ningún retrato de lo que hay arriba en el cielo, o abajo en la tierra. No adorarás nada de eso, ni le rendirás culto".[1] El mandamiento anicónico, es decir, que prohíbe las imágenes, se expresa con mucha fuerza ya que la humanidad, a consecuencia del *pecado de Adán,** tiene un entendimiento muy limitado y tiende a confundir las cosas reales (Dios, en este caso) con su representación (los ídolos).

En este contexto, adorar una imagen es una falta grave también por el hecho de que es la obra de un ser falible. En el libro del profeta Isaías (40:18-20 y 44:9-10) se ridiculiza a los babilonios precisamente por ejercer la adoración de ídolos, representaciones de la divinidad que son la obra de simples mortales y que comparten la naturaleza de su creador: ídolos con pies de barro. La redacción del texto critica el intento mismo de pretender una equivalencia entre la divinidad y una representación material. Lo único que se consigue es confundir una cosa con otra, y llevar por el camino equivocado a la humanidad, un camino que desemboca en el peor tipo de error: la superstición.

[1] *Éxodo* 20: 4-5. Las citas bíblicas están tomadas de la *Sagrada Biblia*, trad. de Agustín Magaña Méndez (1994).

En el Nuevo Testamento existen también ejemplos de esta actitud de desconfianza hacia toda intermediación sensorial entre el sujeto y la verdad absoluta, misma que sólo puede ser corregida a partir de la revelación divina. En el célebre pasaje de la primera epístola de san Pablo a los Corintios (13:12), se lee: "Miramos ahora obscuramente como en un espejo; pero después será cara a cara. Mi conocimiento es imperfecto ahora; pero entonces conoceré como he sido conocido". El espejo es aquí el medio de representación, y si se piensa en los espejos de hace dos mil años, no es difícil imaginar un espejo empañado cuyos turbios reflejos son poco más que las sombras en la cueva de Platón. En este sentido, la idea es muy afín al platonismo helénico. La frase "cara a cara" nos remite a una forma de conocimiento directo que ha logrado prescindir de la representación, y que por fin es digna de confianza.

La fatwa contra Salman Rushdie

Al igual que el judaísmo, el islam comparte la prohibición de crear imágenes, en primer lugar de Dios, de Mahoma, de su familia y de los profetas, pero en general, no se recomienda la representación de ningún ser vivo por ningún medio. El Corán no prohíbe de manera explícita la representación de figuras humanas, pero sí condena la idolatría. Las narraciones de la vida de Mahoma conocidas como Hadith sí incluyen este tipo de prohibición de manera explícita.

Cuando Salman Rushdie publicó su cuarta novela, *The Satanic Verses* (*Los versos satánicos*) en 1988, se desató una controversia en el mundo islámico por una representación de Mahoma que a ojos de muchos era irreverente. El libro se prohibió en once países, incluyendo Venezuela. En 1989, el líder espiritual del islam, el Ayatollah Khomeini, proclamó una *fatwa*[2] y ofreció una recompensa a quien matara a Rushdie. Aunque la *fatwa* fue revocada en 1998, el sucesor de Khomeini la revivió en 2005, y sigue vigente.

¿Hasta qué grado puede ser ofensiva una representación heterodoxa o negativa? ¿Cuál es el sentido de conceptos como *blasfemia*, *calumnia* y *difamación*? ¿Qué papel desempeña la representación en cada uno? ¿Puedes recordar ejemplos de personas que hayan iniciado procesos legales en contra de algún autor o artista, acusándolos de difamación por haber hecho alguna representación no favorable de ellos?

Lecturas complementarias

Allen, Terry, "Aniconism and Figural Representation in Islamic Art", en *Five Essays on Islamic Art*. Londres, Solipsist Press, 1988.

Bland, Kalman P., *The Artless Jew: Medieval and Modern Affirmations and Denials of the Visual.* New Jersey, Princeton University Press, 2000.

Ouspensky, Leonid, *The Theology of Icons.* Nueva York, Crestwood, 1978.

[2] Una *fatwa* es una opinión o recomendación legal que para ciertos grupos extremistas puede funcionar como una orden.

Las herejías iconoclastas en la Edad Media y el Renacimiento

En la Edad Media imperó una combinación del pensamiento aristotélico con la religión cristiana. Así, encontramos las advertencias de santo Tomás de Aquino en contra de la superstición, concepto que define como "un vicio contrario a la religión por exceso, no porque le ofrezca más al culto divino que la verdadera religión, sino porque le ofrece devoción divina a aquello que no la merece o de un modo indebido".[1] Aquino, lo mismo que Platón o el texto del Antiguo Testamento, establece una distinción tajante entre el culto legítimo y el culto espurio. En la tríada sujeto-objeto-representación podemos ubicar los conceptos tomistas aquí expresados de la siguiente manera: aquello que no merece ser adorado o que se adora de un modo indebido son conceptos que aluden a la representación y a la valoración que se le da. La divinidad es un objeto digno de culto, el culto en sí es una actividad digna de la cristiandad, pero la representación misma de dicho culto, es decir, la performatividad del culto, para ser legítima, debe estar estrictamente limitada. Entonces, dado que en el Occidente medieval la religión cristiana se reconocía como el único entorno cultural digno de culto, en el mundo literario se da una proliferación de escritos alegóricos destinados a la edificación religiosa.

Una *alegoría** es una composición literaria en la que los sucesos narrados o las acciones representadas significan algo más que su sentido literal y, en este periodo, tienden a ser relativamente transparentes ante quienes las leen o presencian; transparentes en el sentido de que, aun cuando se reconocen claramente como una representación evidente de algo, dejan ver fácilmente qué es ese

[1] Iona Opie y Moira Tatem, eds., *A Dictionary of Superstitions*, p. vii. Salvo si se indica lo contrario en la bibliografía, las traducciones de las citas son mías.

algo, una intención ulterior, generalmente de corte religioso y trascendente, que busca aportar un vislumbre del mundo de las ideas. La etimología misma de la palabra nos revela la posibilidad de una lectura alternativa, pues viene del griego *allegoria*, 'lenguaje figurado', término nacido de la combinación de *allos*, que significa 'otro' y *agoreuein,* que significa 'hablar en la asamblea o ágora'. Concebir un texto que pueda significar más de una cosa a la vez sin mentir ni engañar es un reconocimiento de la polisemia de la representación como un valor agregado, como una cualidad del lenguaje. Aplicada a los textos sagrados, concebidos éstos como el *relato** de la totalidad de la historia y procedentes de la palabra divina, la lectura alegórica representó una forma compleja de interpretación que se codificó en distintos tipos de *exégesis.**

El florecimiento de la exégesis bíblica sirvió para consolidar cuatro tipos de lectura alegórica de los textos sagrados: la lectura *literal*, según la cual el texto dice lo que dice y nada más; la lectura *tipológica*, que se creó para leer el Antiguo Testamento como si, por revelación divina, anticipara la venida de Cristo y relatara de manera encriptada los sucesos del Nuevo Testamento; la lectura *moral* o *tropológica* según la cual los textos bíblicos podían servir como una guía moral directa para la acción en el momento de la consulta, y por último, la lectura *anagógica*, que busca interpretar los textos bíblicos como profecías del futuro. Así tenemos, por ejemplo, que los salmos de David se leían tipológicamente como una conversación entre Cristo y la Iglesia, o que el *Cantar de los cantares* se leía tropológicamente como un diálogo entre el alma y Dios, etcétera.

Nótese aquí que el texto bíblico se acepta incuestionablemente como representación de la palabra divina, es decir, de la verdad trascendente, un reflejo fiel de lo que Platón llamaría el mundo de las ideas.[2] Y si bien este hecho fue un acuerdo al que se llegó luego de múltiples disputas y concilios, en el ámbito de la representación

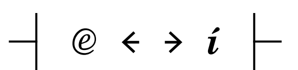
[2] John Haralson Hayes y Carl R. Holladay, *Biblical Exegesis: A Beginner's Handbook*, pp. 20-21.

pictórica hubo una disputa mucho más tajante: la de los *iconoclastas*,* o destructores de imágenes. En el siglo VIII, el emperador bizantino León III empezó una campaña iconoclasta en la que se condenaba toda representación pictórica o escultórica de Jesús o los santos, diciendo que la materia corrompible de la que están hechas las imágenes era una representación falsa y demoniaca que incitaba a la idolatría. Una imagen digna de Jesús, por ejemplo, tendría que representar tanto su naturaleza divina —lo cual es imposible— como su naturaleza humana. Además, el uso de *iconos** era relativamente reciente, y era visto en ciertos lugares como una innovación satánica que se asemejaba mucho al paganismo. La base del rechazo la encontraban justamente en el texto del *Éxodo* antes citado.

Uno de los más eminentes defensores de las imágenes fue san Juan Damasceno, consejero del califa de Damasco. Defendió el uso de imágenes en el culto religioso con varios argumentos, uno de los cuales apela a una creencia medular del cristianismo: la persona de Jesús, segunda persona de la Trinidad, encarnó en materia. Es decir, si Jesús es una representación de Dios, entonces la representación es una actividad no sólo legítima, sino consagrada, un ingrediente fundamental para explicar el misterio de la redención de Cristo que se desplaza de los márgenes al centro mismo del discurso teológico. Aunque hubo una gran polémica, finalmente el segundo Concilio de Nicea en el año 787 resolvió a favor de las imágenes: entre más frecuentes sean estas imágenes, mejor, pues servirán de modelo a quienes las veneren, ya que el culto que se le da a una imagen, según el Concilio, la atraviesa y llega a su origen. El que venera una imagen venera a la realidad que dicha imagen representa.[3] Este acuerdo fue decisivo para la historia del arte occidental; no obstante, la inquietud iconoclasta estaba muy lejos de haber desaparecido.

Otro episodio crucial se dio unos 800 años más tarde, en el siglo

[3] Fernando Gil y Ricardo Corleto, intro., trad. y nn., “La condena de la herejía iconoclasta. Definición del II Concilio de Nicea”, en Giuseppe Alberigo *et al*, eds., *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*, pp. 133-38.



xvi, con la Reforma protestante. Juan Calvino y otros reformadores apelaron nuevamente a la prohibición de imágenes enunciada en el decálogo para oponerse a la práctica de adornar los templos con representaciones de Cristo y de los santos, práctica ahora asociada principalmente con la Iglesia romana.[4] Como resultado, la gente destruyó estatuas, grabados y pinturas en motines violentos, aunque algunas obras fueron depuestas pacíficamente por las autoridades; los registros de estos actos abarcan ciudades en lo que hoy es Suiza, Dinamarca, Alemania, Escocia y Francia, y datan de 1523, con reincidencias hasta 1566. De ahí en adelante, la presencia de imágenes en los templos se interpretó reiteradamente como uno de los errores y las supersticiones de la Iglesia católica.

El embate protestante tuvo como consecuencia un replanteamiento del valor de las imágenes para el culto religioso; esta vez fueron defendidas en el Concilio de Trento entre 1545 y 1563, y los acuerdos tomados desembocarían en una renovación artística que culminaría en el arte religioso del barroco.[5] Aun así, hay pruebas de que incluso tardíamente hubo iconoclastas a quienes se les pagó para llevar a cabo este tipo de acción, sobre todo en los Países Bajos en la llamada *Beeldenstorm*[6] en el año de 1566.[7] En Inglaterra, bajo el régimen puritano de Cromwell, hay registros de motines iconoclastas a todo lo largo de la década de 1640.[8]

El poeta John Milton (1608-1674) publicó en 1649 su tratado *Eikonoklastes*, en donde traslada la metáfora de los iconoclastas a la deposición del rey Carlos I de Inglaterra para justificar su ejecución. En resumen, podría decirse que interpreta este acto como un intento de ponerle fin a la idolatría dedicada a la persona del

[4] Geoffrey Parker, *España y la rebelión de Flandes*, p. 74.

[5] Jacques LeGoff, *Diccionario razonado del Occidente medieval*, p. 372.

[6] Término holandés que significa 'tormenta de imágenes' y que alude a la destrucción de imágenes pintadas, talladas o esculpidas para decorar las iglesias.

[7] G. Parker, *op. cit.*, p. 280.

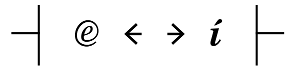
[8] Trevor Cooper, ed., *The Journal of William Dowsing: Iconoclasm in East Anglia Turing the Civil War* (2001).

monarca. La obra es también una respuesta a *Eikon Basilike*, el "retrato real", una supuesta autobiografía espiritual del mismo Carlos I, en donde se le representa como un mártir. La representación icónica, el retrato, se da aquí a través de la palabra escrita, y la acción iconoclasta de Milton se da, paradójicamente, a través de los mismos medios. El tratado no tuvo éxito pues para muchos el regicidio había sido una falta imperdonable; no obstante, fue la primera obra de Milton que se leyó a gran escala, y contribuyó enormemente a su fama posterior.

Romper una foto

Iconoclasta es el destructor de imágenes; iconólatra es el adorador de imágenes. Discute con tus compañeros las siguientes preguntas. ¿Alguna vez has sentido una emoción fuerte al contemplar una imagen? ¿Alguna vez has destruido alguna imagen por motivos emocionales? Una fotografía, por ejemplo. O, por el contrario, ¿la has rescatado y reparado con emoción? ¿Consideras que la reacción emocional es siempre individual o puede ser colectiva? ¿Cómo consideras que se podría medir la influencia de una imagen o el efecto que produce en las personas? ¿Cómo decidir después si ciertas imágenes son benéficas o perjudiciales para una sociedad? ¿Consideras que los Gobiernos deben intervenir para regular la producción y divulgación de ciertas imágenes? En el ámbito de la política actual, ¿cuál es la importancia de las imágenes en las campañas electorales?

Fuera del ámbito de los iconos, estrictamente hablando, vale la pena recordar la polémica figura del fraile dominico y extremista religioso Girolamo Savonarola (1452-1498). Cuando Carlos VIII de Francia expulsó a los Médici de Florencia, Savonarola se convirtió en gobernante de la ciudad. En el Martes de Carnaval de 1497, Savo-



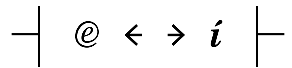
narola y sus seguidores encendieron una enorme hoguera, la llamada hoguera de las vanidades, para quemar públicamente en un *auto de fe** todos los objetos domésticos que representaran lujo y que por tanto tuvieran una influencia pecaminosa en la gente de Florencia: libros profanos como el *Decamerón*, pinturas que representaran escenas lascivas como aquellas tomadas de la mitología clásica, instrumentos musicales, barajas, joyas, pelucas, ropa de seda y cosméticos. El mismo Botticelli (1445-1510), un hombre profundamente piadoso, destruyó voluntariamente varias obras suyas, y hasta la fecha se discute si después de los hechos él ya no volvió a pintar como antes, o si una obra como su célebre *Natividad mística* se puede explicar a la luz de estos hechos.[9]

En otro momento, Savonarola emprendió una campaña contra la gordura, que en ese momento histórico era sinónimo de lujo y opulencia, diciendo que la gente obesa ofendía a Dios por el pecado de la gula. Algunos gordos fueron azotados públicamente por ese motivo. Otra campaña estaba dirigida a la prohibición del maquillaje y las pelucas con el argumento de que servían para fabricar identidades falsas. El arreglo personal y el consumo de alimentos con glotonería eran vistos como una forma de idolatría del cuerpo y de representar un papel que no correspondía con la verdad. Desde el punto de vista de Savonarola, engordar y maquillarse el rostro son acciones que refuerzan el carácter falaz de las relaciones sociales, y demeritan la vida convirtiéndola en un teatro profano.[10]

Las políticas fundamentalistas de Savonarola no podían durar mucho tiempo, y fue torturado y ejecutado en 1498. Niccollò Machiavelli o Maquiavelo (1469-1527), también florentino, interpretó la regencia de Savonarola y su trágica caída en un ámbito más allá de la

[9] John T. Paoletti y Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy*, pp. 287-88. La obra de Botticelli, junto con un análisis de ellas se puede ver en la siguiente liga: <http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-mystic-nativity>. [Consulta: 30 de junio de 2020.]

[10] David Hawkes, *Ideology*, pp. 23-24.



religión, como una falta de pericia para la implantación de reformas políticas. La abolición de las viejas costumbres y la creación de nuevas sólo se puede hacer mediante la simulación de una continuidad, aun cuando ésta no exista realmente, porque "la mayoría de los hombres se guían por las apariencias, como si éstas existieran realmente, y a menudo se dejan influir por las cosas que aparentan ser más que por las que son".[11] La mala reputación de Maquiavelo se deriva de la interpretación de pasajes como éste como si fueran producto del cinismo y la malevolencia. Sin embargo, aquí vale la pena destacar la agudeza de Maquiavelo para percibir, por un lado, la tendencia de los pueblos a preservar los viejos hábitos e incluso defenderlos a costa de su propia mejoría, y, por el otro, el poder potencialmente benéfico de la manipulación de las ideas por medio de la representación.

De gordura y esbeltez

En la actualidad existe en las sociedades urbanas una epidemia de desórdenes alimenticios que van de la anorexia a la obesidad, y que coexiste con problemas de hambruna en algunas regiones del mundo. Los medios exaltan la esbeltez extrema, sobre todo de la mujer, al tiempo que promueven agresivamente el consumo de alimentos chatarra. La representación del cuerpo femenino está determinada por el contexto histórico y cultural. En la actualidad, no se suele asociar gordura con belleza, pero esto no siempre ha sido así. En otros momentos históricos, la gordura ha significado no sólo belleza, sino también opulencia y poder. Piensa tan solo en la Roma decadente o en los célebres banquetes victorianos de la Inglaterra imperial.

[11] *Ibid.*, p. 25.

En la isla de Tonga, en el Pacífico Sur, la aristocracia todavía se distingue por el gran tamaño de su cuerpo. Las mujeres pintadas por Rubens se presentan a menudo como el ejemplo de la belleza asociada a la gordura, mientras que la gordura de los personajes representados es el sello del pintor Fernando Botero. ¿Qué valoración ética generan estos fenómenos? ¿Qué representa la gordura y qué la delgadez en las distintas épocas o en los distintos territorios? ¿Crees que la representación de modelos corporales en la publicidad y los medios tenga impacto en las conductas alimenticias de la población? ¿Sería ético que un Gobierno reglamentara este tipo de representación? ¿Por qué será que hoy en día el discurso de la salud es más persuasivo que el de la religión para convencer a la gente de cuidar su figura, siendo que ambos tienen componentes ideológicos?

Lecturas complementarias

Besançon, Alain, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago, University of Chicago Press, 2009.

Goody, Jack, *Representaciones y contradicciones: la ambivalencia hacia las imágenes, el teatro, la ficción, las reliquias y la sexualidad*. Madrid, Paidós, 1999.

Lambourne, Nicola, *War Damage in Western Europe: The Destruction of Historic Monuments During the Second World War*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001.

Wolf, Naomi, *El mito de la belleza*. Barcelona, Emecé, 1991.

Bacon y su legado

Ya en el siglo XVI, en la Inglaterra isabelina, Sir Francis Bacon (1561-1626) esbozará con mucha mayor diplomacia el valor de la simulación en la política en una colección de ensayos escritos al estilo de Montaigne titulada *Essays or Counsels Civil and Moral* (*Ensayos o consejos civiles y morales*, 1597). El ensayo que abre la colección está dedicado a la verdad. En él Bacon reconoce el claro valor de ésta y se pregunta por qué la humanidad no sólo tolera sino que ama la mentira. Compara la verdad con una perla que reluce mejor a la luz del día, pero que no alcanza el fulgor del diamante o del rubí que brillan más cuando hay menos luz. Un poco de mentira —o de oscuridad— aumenta el lustre de la verdad:

> ¿O acaso duda alguno que si extirpáramos de la mente de los hombres las opiniones vanas, las ilusiones, las aspiraciones, las falsas evaluaciones y las imaginaciones de todo tipo, no quedarían éstos reducidos a la miseria, llenos de melancolía e indisposición, siempre en disgusto consigo mismos? […] la mezcla de [la verdad con] la falsedad es como la aleación en las monedas de oro y plata: hace que el metal sirva mejor, aunque lo devalúa.[1]

En otras palabras, en el nivel mundano de las cosas, la verdad se mezcla con la mentira por su propia conveniencia. Este tema se desarrolla más a fondo en el sexto ensayo, que trata acerca de la simulación y el disimulo. Constituye un aspecto importante de la sabiduría política el poder discernir qué cosas se deben expresar abiertamente, cuáles se deben guardar

[1] Francis Bacon, *The Major Works including* New Atlantis *and the* Essays, pp. 341-42.

en secreto, y cuáles se deben expresar sólo a medias; parte de la idea de que la desnudez, tanto la del cuerpo como la de la mente, no es decorosa, y que es natural que algunas cosas se hagan en secreto, que es el máximo grado de ocultamiento. El segundo grado es el disimulo, que es un modo de actuar que revela sólo una parte de la verdad, como si algo no fuera cierto en la

medida en que realmente lo es. El tercer grado de ocultamiento es la simulación y la mentira declarada, que es la menos política y menos aceptable de las tres actitudes, pero es ineludible en algunos casos excepcionales. Cuando la simulación se practica cotidianamente, empero, se convierte en vicio, mas no usarla cuando se debe puede tener consecuencias desastrosas.[2]

En ese mismo sentido, la máxima virtud del orador según la retórica clásica es la acción, *actio*,* es decir, la declamación misma, el modo en que se da el discurso, la habilidad performativa del orador, que es el medio a través del cual éste representa un papel o establece su *ethos*,* es decir, su carácter moral. Nuevamente, Bacon se pregunta por qué será así si éste es el aspecto más superficial del discurso. La respuesta es evidente: "Porque en la naturaleza humana hay más del necio que del sabio, y por lo tanto aquellas facultades mediante las cuales se conquista la parte más necia de la mente de los hombres son las más poderosas".[3]

Esta inevitable debilidad humana es lo que se traduce en la célebre teoría de los ídolos de Bacon, desarrollada en el *Novum Organum* de 1620. El ser humano es propenso a crear ídolos, es decir, a venerar sus propias ideas o representaciones. El ídolo, como ya hemos visto, nace de la acción idólatra. Así, por ejemplo, en el amor, la persona enamorada queda reducida a la categoría de una bestia por ejercer la idolatría, y el idolatrado queda reducido a un objeto: "el ser humano fue creado para la contemplación del cielo y todas las cosas nobles, pero no hace

[2] *Ibid.*, pp. 349-51.

[3] *Ibid.*, p. 362.

más que arrodillarse y someterse a otro ser humano; entonces se convierte en una bestia, si no por la boca, [como los animales,] sí por los ojos, pues su deseo puede más que su razón".[4]

Bacon divide las falacias o ideas erradas en cuatro tipos de ídolo. Los "ídolos de la tribu" (*idola tribus*) son los conceptos falsos que se derivan de los convencionalismos sociales, es decir, cuando alguna cosa se toma por verdad sólo porque se practica reiteradamente en una comunidad. Después vienen los "ídolos de la cueva" (*idola specus*), que son los equívocos que se derivan de los prejuicios individuales de cada persona. En tercer lugar, los "ídolos del mercado" (*idola fori*), que provienen de la ambigüedad del lenguaje, no sólo en la medida en que se distorsionan las ideas, sino también en tanto que no se reconoce el verdadero poder de la representación verbal. Por último, los "ídolos del teatro" (*idola theatri*) son los que se derivan del dogmatismo filosófico.[5]

Aunque en todos los casos se trata de representaciones falaces, en este momento conviene destacar la ambigüedad de los ídolos del mercado, pues da cabida al hecho de que existen representaciones que se pueden utilizar de manera positiva, lo cual constituye una cierta novedad. Sobre este punto, Bacon en *The Advancement of Learning* (*El avance del conocimiento*, 1605) le concede a la poesía un lugar especial en cuanto a la fabricación de ideas por medio de la representación. La poesía se ubica plenamente en el campo de la imaginación, que no está sujeta a las leyes de la materia, así que puede hacer "matrimonios y divorcios", es decir, asociación y disociación de conceptos, a placer.[6] La invención de historias falsas, además de basarse en la estrategia retórica de la *inventio*,* le da a las personas una satisfacción que no pueden encontrar en la naturaleza, puesto

[4] *Ibid.*, p. 358.

[5] Juergen Klein, "Francis Bacon", en Edward N. Zalta, ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*.

[6] F. Bacon, *op. cit.*, p. 186.

que el mundo material es inferior al mundo de las almas. Éstas son mucho más amplias y no derivan satisfacción de los sucesos históricos, sino que se deleitan en acciones y sucesos ficticios que son mucho más heroicos. La historia a secas es la representación de las acciones y los sucesos más ordinarios. En cambio la poesía se divide en distintos géneros, pero todos son ficticios: "crónicas ficticias, vidas ficticias, [...] epístolas ficticias, discursos ficticios".[7]

Los ídolos de hoy

Piensa ejemplos contemporáneos de los distintos tipos de ídolo o representaciones falsas; aquí se sugieren algunas posibilidades.

Los ídolos de la tribu aluden a errores compartidos por grupos de personas. Leer el futuro en los astros o pensar que la tierra es plana son falacias de este tipo, como también lo son los mitos urbanos. Es importante hacer notar que resulta más sencillo detectar este tipo de falacia en el pasado que en el presente gracias a la perspectiva que se tiene en el primer caso y no en el segundo. Los estereotipos que nacen de la miopía cultural son este tipo de ídolo. ¿De qué manera un estereotipo es una falacia?

Los ídolos de la cueva —en una alusión a la cueva de Platón— reflejan la deformación profesional de un individuo. Así, el médico ve el mundo sólo a través de la medicina, el arquitecto a través de la arquitectura, el abogado a través de las leyes; los intereses individuales arrastran a todas las demás percepciones, y no permiten percibir más que sombras o fragmentos de la realidad. ¿Cómo sería posible la comunicación entre personas que se rigen cada una por sus ídolos o falacias?

[7] *Ibid.*, p. 186.

Los ídolos del mercado se derivan de la ambigüedad del lenguaje. Aquí entra el manejo sofista de la palabra. Evitar el uso del término *problemas* para preferir la frase "áreas de oportunidad" es un ejemplo muy sencillo de cómo la elección de palabras busca controlar el efecto que éstas producen. ¿Alguna vez has practicado este tipo de sustitución o incluso censura lingüística con algún fin? ¿Qué repercusiones tendrá, tanto a nivel individual como a nivel político?

Los ídolos del teatro son las falacias derivadas de la falsa erudición que se convierte en dogma. La religión, la política y la ciencia, por ejemplo, se pavonean en el teatro del mundo esgrimiendo su conocimiento como si fuera la única verdad, a pesar de sus contradicciones. Un Gobierno que predica la paz y la igualdad aunque practica la violencia y la discriminación entraría también bajo este rubro.

Sir Philip Sidney (1554-1586) en su tratado *The Defence of Poesy* (*La defensa de la poesía*, 1583), ya había hecho una importante apología de la actividad poética ante los argumentos de filósofos, historiadores y puritanos que, siguiendo a Platón, la descalificaban. La poesía, sostiene Sidney en concordancia con Aristóteles, es un arte imitativo que representa, "falsifica" o imagina para enseñar y deleitar.[8] Adicionalmente, la poesía tiene la prerrogativa de abordar los temas de la filosofía, de la historia —muchos de los primeros filósofos e historiadores escribieron sus obras en verso— y de la religión. Y no sólo eso, sino que la poesía es capaz de incitar a la *praxis* mucho más rápido que otro tipo de discurso, pues "la imagen enaltecida inflama la mente con el deseo de ser digna".[9] Sidney está apelando aquí al poder e influencia de las representaciones expresadas a través de

[8] Sir Philip Sidney, "The Defence of Poesy", en Katherine Duncan-Jones, ed., *Sir Philip Sidney. A Critical Edition of the Major Works*, p. 217.

[9] *Ibid.*, p. 231.

la palabra como un poderoso vehículo para el mejoramiento de la sociedad. A la imputación de que los poetas son los creadores de la mentira, responde categóricamente que esto es imposible, puesto que la mentira consiste en afirmar que una cosa falsa es verdadera, y los poetas no afirman nada excepto en la esfera de la ficción. Quienes los leen saben esto y por lo tanto no hay engaño.

En España, en el siguiente siglo, el jesuita Baltasar Gracián (1601-1658) escribiría un importantísimo tratado de poesía titulado *Agudeza y arte de ingenio* (1648) en donde se celebran con extraordinaria destreza las múltiples maneras en que la poesía es capaz de crear imágenes que conmueven y estimulan. Los conceptos de *agudeza* e *ingenio* aluden a un virtuosismo técnico en el manejo del lenguaje que tiene injerencia en el mundo material, pues modifica y refina la percepción. Además de las figuras retóricas consagradas ya por la tradición clásica, Gracián presenta un arsenal de verbos que sirven para describir el efecto que tienen esas figuras en las imágenes poéticas. Algunos ejemplos son: conceptuar, encarecer, sutilizar, realzar, carear, ponderar, levantar, crecer, contraponer, labrar, esculpir. De entre todos, conviene destacar el arte de *conceptuar*, crear conceptos mentales y verbales, de donde se deriva la corriente literaria del *conceptismo*.* El *concepto** poético (*conceit** en inglés, *concetto** en italiano) es una herramienta para mejorar la representación verbal. "Entendimiento sin agudeza ni conceptos, es sol sin luz, sin rayos".[10]

[10] Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 28.

Sonetos recoletos

Lee cuidadosamente el siguiente soneto de Lope de Vega (1562-1635), titulado "La Descensión de la Virgen, a favorecer a san Ildefonso". Cuenta la leyenda que san Ildefonso de Toledo, monje cristiano de origen visigodo que vivió en el siglo VII, recibió una casulla santa directamente de la Virgen María.

Cuelgan racimos de ángeles, que enrizan
la pluma al sol, en arcos soberanos;
humillan nubes promontorios canos,
y de aljófar la tierra fertilizan.
  Desde el Cielo a Toledo se entapizan
los aires de celestes cortesanos,
con lirios y azucenas en las manos,
que la dorada senda aromatizan.
  Baja la Virgen que bajó del Cielo
al mismo Dios; pero si a Dios María,
hoy a María de Ildefonso el celo.
  Y como en Pan Angélico asistía
Dios en su Iglesia, el Cielo vio, que el suelo,
ventaja por entonces le tenía.[11]

¿Qué clase de referente evoca la imagen verbal "racimos de ángeles que enrizan la pluma al sol"? ¿En qué medida ésta y las demás imágenes reflejan la estética del barroco? ¿Cómo se combinan aquí historia, teología y poesía? ¿Qué marcas de época podrías encontrar en él? Además de la saturación de imágenes, este soneto tiene un sentido del humor que parece regocijarse de su propio ingenio. ¿Alguna vez te has sentido orgulloso de tu ingenio (verbal o satírico, por ejemplo)? ¿Este orgullo se deriva de alguna proeza técnica, o es fruto del azar, o las dos cosas? ¿Cómo leería el soneto un protestante de la época?

[11] *Ibid.*, p. 35.

Ahora lee el siguiente soneto del poeta chileno Enrique Lihn (1929-1988), que forma parte de la colección titulada "Sonetos del energúmeno" (1975).

El soneto de forma recoleta
con sus catorce caras recortadas
no es un resumidero de cagadas
a no ser que se escriba a la maleta.
Yo que soy por ejemplo pura jeta
—una lengua de víbora afamada—
dejo en el sonetear la mala hablada
de lado y me resigno a la receta.
Con elegante gesto, a la española,
hablo de lo que no me importa un bledo,
cincel en mano dejo en paz el ego
y me tercio el soneto en banderola:
Lope de Vega, Góngora y Quevedo
como quien dice Pedro, Juan y Diego.[12]

¿Qué marcas de época presenta este poema? ¿En dónde reside la fuente de su complacencia? ¿Crees que el poeta se sienta orgulloso de su ingenio? ¿Cómo contrasta este sentido del humor con el del soneto anterior? ¿Por qué si demuestra tanta irreverencia hacia los sonetistas del pasado habrá elegido esa misma forma poética?

El sentimiento de celebración de la ambigüedad y la polisemia del lenguaje está muy lejos del sentimiento afín a la desolación que encontramos en la obra del otro gran filósofo de la representación, Thomas Hobbes (1588-1679). En su *Leviathan* (*Leviatán*, 1651) Hobbes aborda en primera instancia justamente

[12] Francisca Noguerol, coord., *Enrique Lihn. Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn*, p. 97.

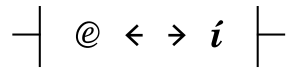
el mecanismo lingüístico mediante el cual se representan los objetos materiales en la mente humana. Dichos objetos poseen cualidades que se estampan en la mente como un sello; sin embargo, estas cualidades sólo son accesibles hasta cierto punto a través de la percepción sensorial. La percepción es la representación de un objeto que jamás podrá conocerse cabalmente. El problema, otra vez, es que la humanidad tiende a idolatrar las representaciones que ella misma fabrica, incluso en la era cristiana, que se dice libre de las prácticas asociadas con el paganismo.

En un capítulo sobre demonología en la última sección del *Leviatán* titulada "El reino de la oscuridad", Hobbes analiza el problema de la idolatría, la enajenación derivada de venerar falsas imágenes. Adopta el término *imagen* en el sentido de 'reflejo' o 'copia'. Así, la imagen o representación mental se puede encontrar bajo el nombre de *idea*, *ídolo*, *fantasma* o *concepto*, entre otros, pero ninguna tiene necesariamente una realidad sustancial. El ser humano es capaz de concebir formas que jamás ha visto y luego puede recrear su "imagen" en metal, arcilla, madera, o cualquier material. "A éstas también se les llama imágenes, no porque se parezcan a una cosa corpórea, sino porque se parecen a las fantásticas criaturas que habitan el cerebro de su creador".[13] En un sentido más amplio, el término *imagen* abarca cualquier representación de una cosa por otra: se dice que un rey es la imagen de Dios, y que un magistrado es la imagen del rey. Entre los paganos, afirma, pocas veces había similitud entre sus ídolos y algún referente real, como ahora entre los católicos. "Así hoy en día vemos muchas imágenes de la Virgen María y otros Santos, cada una diferente…"[14] La veneración de estas imágenes, concluye, la prohíbe la ley de Dios (haciendo referencia al decálogo).

Desde el punto de vista de Hobbes, las falsas "apariciones" de la metafísica se han inculcado en la gente para servir a los intere-

[13] Thomas Hobbes, *Leviathan*, p. 432.

[14] *Ibid.*, p. 432.



ses de los sacerdotes; como no son verificables empíricamente, se pueden y deben descartar. La idolatría, aunque ejemplificada en el culto católico, es un impulso generalizado a venerar las cosas que imaginamos, tanto en el contexto de la religión como en el de las costumbres. John Locke (1632-1704) retomaría esta idea, siguiendo también a Bacon, al afirmar que la autoridad implica "otorgar nuestro consentimiento a opiniones recibidas"[15] y la falta de verificación empírica individual es el yugo que somete a los pueblos con más fuerza. Estas ideas, llevadas a la práctica, contribuyeron a forjar la justificación de la Guerra civil inglesa, que culminó con la decapitación del rey Carlos I, un acto profundamente simbólico de iconoclasia incuestionable. La reflexión sobre estos conceptos es lo que más tarde se convertiría en la ciencia de la ideología.

El empirismo inglés tuvo un poderoso eco en Francia, en el *Traité des Sensations* (*Tratado de las sensaciones*, 1754) de Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780), donde se puso tal énfasis en el carácter material de las percepciones sensoriales, en oposición a quienes sostenían su fundamento estrictamente ideal o mental, que se habla incluso de un "sensacionalismo", que desembocó en movimientos sociales igualitarios y anticlericales. Jean-Jacques Rousseau, en su *Discours sur l'origine et les fondements de l'inegalité parmi les hommes* (*Discurso sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, 1755), considera a las sociedades "salvajes" como el ejemplo de que no todos los principios racionales son universalmente aceptados. La razón engendra el egoísmo y las diferencias sociales, expresadas de manera particularmente reprobable en la propiedad privada, implantan en la mente deseos y aspiraciones (ideológicos), nocivos para la sociedad. Por eso, reconocer que todas las prácticas sociales, incluyendo la razón, son inventos humanos, los vuelve susceptibles de ser modificados y sustituidos por otros más favorables. ¿Resultado? La Revolución francesa.

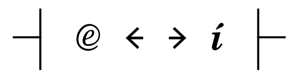
[15] David Hawkes, *Ideology*, pp. 41-42.

En Inglaterra este acontecimiento, habitualmente enaltecido, recibió duras críticas de parte de Edmund Burke (1729-1797) en sus *Reflections on the Revolution in France* (*Reflexiones sobre la revolución en Francia*, 1790). Según Burke, a Rousseau le habría horrorizado ver los extremos a los que se llevaron sus ideas, pues los conceptos mismos de *igualdad* y *derechos humanos* son constructos falaces, sueños y quimeras cuya validez se limita al ámbito de los postulados filosóficos hipotéticos. El resultado ideológico de la Revolución fue realmente la generalización o universalización de la ideología burguesa, con el predominio de los valores mercantiles y el ocultamiento de la desigualdad bajo la representación de un estado de derecho formalmente igualitario.

El término *ideología* como tal no se acuñó sino hasta el siglo XIX, en la obra *Eléments d'idéologie* (*Elementos de ideología*, 1818) de Destutt de Tracy (1754-1836). En ella se busca identificar la verdadera genealogía del pensamiento y el papel que tiene el ejercicio de la representación para generar ideas, porque la mente parece traducir la realidad externa del plano material al plano mental. Concluye que ninguna cosa existe realmente excepto por las ideas que de ella tenemos, pues "nuestras ideas son todo nuestro ser, nuestra existencia misma".[16] Este análisis buscó constituirse en una ciencia de las ideas, o una ciencia de todas las ciencias, que condujo a un escepticismo radical, análogo al ejercicio iconoclasta, del todo incompatible con un régimen con afanes imperialistas. Napoleón mismo buscaría desacreditar a los "ideólogos" para evitar el continuo desenmascaramiento de ideas tales como su propia pretensión de universalidad y validez más allá incluso de las determinaciones históricas.[17]

[16] *Ibid.*, p. 55.

[17] Cabe aclarar que el concepto de *ideología*, como se entiende en la actualidad, no es el de Destutt de Tracy. Como se verá, Marx lo define como el sistema de representaciones que utiliza la clase dominante para legitimar su posición ante la clase dominada.



Lecturas complementarias

Hamilton, A. C., *Sir Philip Sidney: A Study of His Life and Works*. Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

Henry, John, *Knowledge is Power. How Magic, the Government and an Apocalyptic Vision Inspired Francis Bacon to Create Modern Science*. Cambridge, Icon, 2002.

Hidalgo Serna, Emilio, *El pensamiento ingenioso en Baltasar Gracián: el "concepto" y su función lógica*. Barcelona, Anthropos, 1993.

Lynch, Michael y Steve Woolgar, *Representation in Scientific Practice*. Cambridge, Mass., mit Press, 1988.

Skinner, Quentin, *Reason and Rhetoric in the Philosophy of Hobbes*. Cambridge, University Press, 1997.

La sistematización de la crítica

Para empiristas y materialistas el proceso mediante el cual se generan las ideas no tenía ningún significado trascendente, pues en general no hay en sus consideraciones espacio para el concepto de *alma*. Sin embargo, para el filósofo francés René Descartes (1596-1650) la mente era algo que había sido tocado por la divinidad. Su escepticismo estaba dirigido a los sentidos, que consideraba falibles y poco confiables. Sólo la duda metódica podía compensar las deficiencias del empirismo. Descartes retoma la separación platónica entre el mundo material y el mundo ideal, y subraya la existencia de éste último: lo único que existe realmente es el pensamiento. La certeza de los conceptos es mayor que la de los objetos materiales, pues estos últimos sólo tienen existencia en la medida en que el sujeto los piensa. En otras palabras, los objetos externos que percibo son una representación de mi pensamiento, y sólo puede tener existencia real aquello que mi pensamiento representa.[1]

Estas ideas fueron muy criticadas por el escocés David Hume (1711-1776), quien argüía que no hay modo preciso de distinguir la verdad de la falsedad, que ni siquiera se puede hablar de un sujeto pensante unificado, puesto que ninguna representación es capaz de abarcar la miríada de percepciones e ideas que circulan por su conciencia. Immanuel Kant (1724-1804) agradece a Hume el haberlo despertado de su sueño dogmático, es decir, el haberlo puesto en guardia sobre las suposiciones no cuestionadas que acechan a la crítica, suposiciones ocultas incluso en el lenguaje

[1] David Cunning, "Descartes' Modal Metaphysics", en Edward N. Zalta, ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, s. p.

mismo, en la forma en que nos explicamos nuestra interacción con el mundo. En consonancia con el proyecto liberador de la Ilustración, Kant se propone aguzar el entendimiento para retirar cuantos dogmas y supersticiones impidan el despliegue cabal de las potencialidades humanas.

La facultad de conceptualizar, literalmente, de concebir ideas, es una propiedad innata del entendimiento humano. El conocimiento es posible gracias a que hay ciertas ideas inherentes que posibilitan no sólo la interpretación, sino la construcción misma de la experiencia. Sometiendo a una crítica exhaustiva sus propias facultades, en *Kritik der reinen Vernunft* (*La crítica de la razón pura*, 1781), Kant establece los alcances y las limitaciones de nuestra capacidad de conocer, de actuar según imperativos éticos fundamentados —explorados en *Kritik der praktischen Vernunft* (*La crítica de la razón práctica*, 1788) — y de juzgar la adecuación a los fines y la intencionalidad de los actos, así como nuestra imaginación y sensibilidad —analizados en *Kritik der Urteilskraft* (*La crítica del juicio*, 1790).

En el ámbito del conocimiento perduran dos perspectivas: el objeto cognoscible a partir de su apariencia, y la cosa en sí, o la esencia de la cosa, cuya posibilidad de existencia únicamente se deduce porque está más allá del alcance de los sentidos. La primera perspectiva es superficial por definición. Sin embargo, la segunda tampoco ofrece garantías, pues todo intento de emitir juicios acerca de la cosa en sí supone exceder las limitaciones de nuestras facultades y abandonarse a una mera retórica que resulta supersticiosa por ser infundada. Ése es el peligro de toda representación dogmática, pues distorsiona, desvía y fomenta la reproducción de equívocos. La filosofía crítica procura desmontar dogmas y prejuicios, y proporciona indicios para resistir la tentación de considerar que nuestras ideas son absolutas, eternas o universales, o como diríamos en este contexto, nos ayuda a abstenernos de la idolatría de las representaciones.

De esto se deriva una paradoja crucial. Lo sublime es la concepción más elevada que puede tener la mente humana; en particular, la concepción del infinito como una realidad unificada más allá de las apariencias. Concebir lo sublime es la verdadera iconoclasia, la iconoclasia trascendente que se ejerce sin ninguna violencia física: rasgar el velo de las apariencias para comulgar directamente con la esencia.

El narrador delator

La actividad crítica aplicada al propio modo de conocer y de ver e interpretar el mundo es uno de los desafíos más grandes que enfrenta la humanidad, pero es también una obligación intelectual. ¿Cómo conciliar el principio de la duda metódica con la facultad de concebir ideas? ¿Cómo buscar el equilibrio entre la facultad de representar y el no dejarse engañar por las representaciones? La literatura nos brinda abundantes ejemplos de esto a través de la relativización de un narrador en primera persona que es incapaz de verse a sí mismo, pero que revela su falibilidad ante el lector.

En el cuento “The Tell-Tale Heart” (“El corazón delator”, 1843) de Edgar Allan Poe (1809-1849), encontramos un narrador que afirma y reafirma su cordura en repetidas ocasiones, como si se estuviera examinando a sí mismo y siempre se otorgara una calificación aprobatoria. Esta reiteración en realidad va mermando la confianza que el narrador inspira en el lector, hasta culminar en el estallido de su locura y la confesión del atroz crimen que cometió. ¿De qué manera ejemplifica este cuento la falacia de la razón e incluso del examen crítico? ¿Puede hablarse de un apoyo sustantivo para las aseveraciones, más allá del mismo lenguaje? De ser así, ¿en dónde radica? ¿Cómo se logra la ruptura de la identificación entre personaje, narrador y lector? ¿Vislumbras la posibilidad de crear un método a partir de esta ruptura?

Además de la relativización del sujeto y su capacidad crítica, encontramos un momento importante en la historia en el que se relativiza la cualidad misma de lo verdadero. En 1807 G. W. F. Hegel (1770-1831) publica *Die Phänomenologie des Geistes* (*La fenomenología del espíritu*), una de cuyas aportaciones es añadir una dimensión histórica y por lo tanto dinámica al concepto de verdad. La verdad aparece como un proceso, una construcción de ida y vuelta, dialéctica, que se genera dentro de un esquema temporal por medio de representaciones que necesariamente participan de esta transitoriedad. Esto contrasta con los esquemas estáticos que habían prevalecido hasta entonces.

De manera análoga a la historicidad de la verdad, Hegel introduce el concepto de la *relatividad identitaria*: toda identidad es relativa, en tanto que lo uno le debe su unidad a la existencia de lo *otro*.* Así, volviendo a nuestra dicotomía inicial, si la idea y la materia son opuestos, entonces no se puede entender una sin la otra. En otras palabras, los polos opuestos se definen y generan mutuamente. La historia del pensamiento, según Hegel, es la comprensión progresiva, por parte del espíritu, de que la materia es su propia forma convertida en objeto. El análisis dialéctico partirá de esta lucha de contrarios que en realidad conduce a una síntesis unificadora, que contiene a su vez una nueva contradicción: Los errores de la mente, falacias o representaciones equívocas se derivan del pensamiento dogmático que, por definición, procura obliterar este proceso, pues es ahistórico y esencialista, deliberadamente inculcado por los Gobiernos tiránicos, y que es la raíz de toda superstición. El pensamiento de Hegel es tan preclaro que vislumbra incluso el máximo peligro: que el método mismo que se utiliza para criticar la ideología fácilmente puede convertirse a su vez en una ideología.

Influido por Hegel, Karl Marx (1818-1883) en *Der 18te Brumaire des Louis Napoleon* (*El 18 brumario de Luis Bonaparte*, 1852), retoma la crítica de los grandes líderes revolucionarios o innovadores políticos y afirma que han tenido que engañarse a sí mismos por medio de la representación, cuando ésta se ocupa solamente de

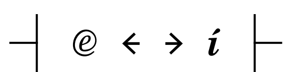
intereses particulares como si fueran universales, naturales o generales para toda la humanidad en todos los tiempos. Por ejemplo, en el caso de la Revolución francesa, la pequeña burguesía se representa como si fuera la clase social universal y como si sus valores se pudieran aplicar indiscriminadamente.

Es un error ideológico considerar que cualquier representación es natural o eterna, es decir, olvidar que fue concebida y realizada por seres humanos con determinantes históricas particulares. Toda representación es un producto de la mente humana, y la humanidad está en peligro constante de convertirla en un ídolo. En el caso de Luis Napoleón, el poder que se lograra adjudicar dependía de su habilidad para auto-representarse lo más parecido posible a su tío, Napoleón Bonaparte. Lo que Marx está analizando aquí son los principios de la estetización de la política, que culmina hoy en día en el excesivo cuidado que tiene la política posmoderna de cuidar su "imagen" y la "percepción" que de ella tenga el público contemporáneo.[2]

El traje nuevo del emperador.

En la actualidad existe en política una preocupación constante por la imagen, por la superficie, en detrimento del fondo o la sustancia. Las encuestas de opinión se utilizan como un espejo de vanidad, y el público en general presencia las acciones de los Gobiernos del mismo modo que sigue la trama de una telenovela. El montaje y la simulación son una parte básica del nuevo quehacer político, pero los medios de comunicación disponibles en cada periodo exigen el dominio de distintos códigos para obtener los resultados deseados. Por este motivo, las primeras veces que se utiliza un medio para fines políticos ofrecen una plétora de desatinos en los que vale la pena detenerse.

[2] David Hawkes, *Ideology*, pp. 81, 98.



El ejemplo clásico es el primer debate que sostuvieron Richard Nixon y John F. Kennedy en 1960. Quienes oyeron el debate por radio, creyeron que había ganado Nixon; quienes lo vieron por televisión, creyeron que había ganado Kennedy. La imagen visual de Kennedy había transmitido un poderoso mensaje con el que no se había contado. Estudios posteriores revelaron que su traje oscuro lo había hecho ver como el candidato más nítido y definido, y por lo tanto el más convincente. Nixon vistió un traje similar a la siguiente oportunidad.

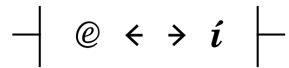
El concepto de la estetización de la política lo acuñó Walter Benjamin, quien lo consideró como uno de los ingredientes fundamentales de los regímenes fascistas. Más allá de las torpezas de los novatos, hay también ejemplos de destreza innegable en el uso político de los medios. Las películas de Leni Riefenstahl, documentales propagandísticos hechos para exaltar el nacionalismo alemán en tiempos de Hitler, hasta la fecha se consideran obras maestras del cine, a pesar de su siniestra *connotación*.* La estetización puede ocurrir también en temas como el de la violencia, la delincuencia, la corrupción, etcétera. ¿Qué papel juegan aquí las diferentes técnicas de representación, como la literatura, la radio, el cine, el periodismo? ¿Cuál es el peso de la representación en estos procesos y cuál es su costo social? ¿Cuál es el tamaño de la inversión que la esfera pública hace en ellos y qué resultados genera a largo plazo?

Por otra parte, cabe destacar aquí otra noción importante. Marx parte de que hay una esencia humana enajenada: el trabajo. La enajenación del trabajo es la nueva idolatría y el dinero es la representación del trabajo humano en forma de objeto. El dinero originalmente era nada más un símbolo que mediaba entre distintos objetos, un común denominador que facilitaba el intercambio. Sin embargo, el mediador muy pronto se convirtió en el objeto del deseo, en el ídolo, y el culto al mediador se tornó un fin en sí

mismo, al extremo de que los objetos sólo llegan a tener valor en la medida en que representan al mediador, y no a la inversa. La ideología es la incapacidad de reconocer la función mediadora de la representación y suponer que pertenece a una esfera autónoma; es confundir la apariencia con la cosa en sí. Hace de las identidades conceptos inmutables, sin tomar en cuenta que existen sólo en su relación con la *otredad*.* Así, el dinero, que es la representación generalizada de cualquier mercancía, disuelve todas las identidades que le anteceden.

Adicionalmente, a Marx le interesaba establecer la relación entre ciertas formas de conocimiento y las clases sociales. Afirmaba que en todas las épocas, las ideas han sido un reflejo de la base económica de la sociedad, y que las ideas "imperantes" son las de la clase dominante. El dilema recurrente del pensamiento crítico es explicar por qué, si la falsa conciencia se reconoce como tal, en su dimensión histórica, política y relacional, los procesos revolucionarios siempre terminan por reproducir el modelo anterior, por ejemplo, de enajenación del trabajo, explotación, exclusión, discriminación. La respuesta está en que la ideología es lo que mantiene al sistema, lo que le da vida más allá de los afanes explícitos de quienes busquen cambiarla, independientemente de si se describe como falsa o no. El pensamiento crítico indagará más adelante en el psicoanálisis, en la lingüística, en la sociología, la manera en que se generan las creencias ideológicas para tratar de modificarlas desde el interior. La estética, como actividad representacional por excelencia, se planteará también la importante misión de generar otros códigos, otros lenguajes para crear nuevos sujetos y nuevos sistemas de valores.

El filósofo y sociólogo Georg Simmel (1858-1918) en *Philosophie des Geldes* (*La filosofía del dinero*, 1900) desarrolla el concepto de *contingencia del valor*, que será retomado por importantes teóricos del siglo XX como Barbara Hernstein-Smith (n. 1932), al afirmar que nada es valioso por sí mismo, sino que el valor de las cosas se crea a partir del deseo subjetivo de dicho objeto. Lo inte-



resante es que si el objeto no existiera, tampoco existiría ese valor. El valor es aquí lo que media entre sujeto y objeto; por lo tanto, el valor es la representación misma: se crea al representar el deseo subjetivo en un objeto material. El dinero es la representación del valor abstracto. Implica un desequilibrio en la tríada de ideas, materia y representación, desequilibrio en el que el factor dominante es el tercero, con la consecuencia de que el dinero domina toda la vida social.[3]

Lecturas complementarias

DICKERSON, A. B., *Kant on Representation and Objectivity*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

DI GIOVANNI, George y Henry Silton Harris, trads. e introds., *Between Kant and Hegel: Texts in the Development of Post-Kantian Idealism*. Ed. revisada. Nueva York, Hackett, 2000.

GIBSON-GRAHAM, J. K., Stephen Resnick y Richard Wolff, eds., *Re/presenting Class*. Durham / Londres, Duke University Press, 2001.

[3] *Ibid.*, p. 103.

La ideología y la cultura de masas

El filósofo francés, Louis Althusser (1908-1990) introduce una nueva dimensión al debate sobre la ideología, concepto que define como "el modo imaginario en que la gente experimenta su vida real, es decir, la representación ideal de un proceso material".[1] Apunta a la vida cotidiana descrita no como experiencia abstracta, sino como un día a día contingente determinado por múltiples factores. A esto último lo llama "sobredeterminación". Nuestra manera de representar el mundo no sólo está determinada por la dimensión material de la vida, sino que llega a adquirir un cierto grado de autonomía que influye a su vez en los procesos históricos mismos. Los aparatos ideológicos del Estado se encargan de preservar modos de representación que a menudo tienen orígenes oscuros, pero que han sido legitimados por el uso repetido.

El reconocimiento de la multiplicidad de factores que moldean tanto la experiencia como la idea de la experiencia tuvo como consecuencia que la estética comenzara a ocupar un lugar cada vez más importante en la historia de la representación. Y no porque el arte no hubiera tenido mucha importancia en el pasado, sino que el enfoque responde a circunstancias muy distintas. Pierre Macherey (n. 1938), amigo de Althusser, abordó esta cuestión desde el punto de vista de la literatura. En su *Teoría de la producción literaria* (1966), reitera las ideas que hemos visto con anterioridad: el lenguaje literario no distingue lo verdadero y lo falso del mismo modo que el lenguaje no literario. La literatura está posicionada en medio de los dos polos. Su principal mecanismo consiste en distorsionar el lenguaje cotidiano, es decir, el lenguaje de la ideología, y al distorsio-

[1] David Hawkes, *Ideology*, p. 126.

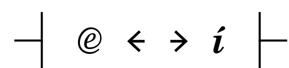
narlo revela precisamente su carácter ideológico. El poder paródico del lenguaje es un poder mimético que busca exagerar ciertos rasgos para revelar *estructuras** ideológicas que por cotidianas son casi invisibles.[2] Para entender un texto literario se debe estudiar tanto el texto en sí como su contexto histórico, a fin de descubrir la ideología que volvió legítimo al texto en el momento de su producción.

Uno de los ejemplos de Macherey son las novelas góticas de Ann Radcliffe (1764-1823), que se escribieron en medio de la moda gótica del siglo XVIII. La obra de Radcliffe puede verse, según Macherey, como una burda imitación del género desarrollado por autores tan respetables como Horace Walpole. Sin embargo, es precisamente en las imitaciones burdas en donde se puede llegar a apreciar con más claridad la ideología de la época. "Los textos de este tipo, que son falsificaciones más o menos caracterizadas, son frecuentemente los más representativos de un género o de un estilo".[3] La obra literaria se rige por parámetros propios, establecidos en su propio universo; no obstante, constituye, en su diferencia, una representación de la ideología imperante.

La dama en apuros.

La novela gótica suele tener motivos recurrentes fácilmente reconocibles, tales como castillos en ruinas, crueles villanos y apuestos caballeros que rescatan a mujeres que corren algún peligro grave. Este último personaje es una representación de la mujer como una criatura pasiva, débil, inocente, e incapaz de defenderse a sí misma. Está a la merced de los villanos que suelen tenerla presa en un calabozo o cueva, o atada al borde de un acantilado, en las vías del ferrocarril o en cualquier lugar peligroso donde su fin parezca inevitable.

[2] Pierre Macherey, *Para una teoría de la producción literaria*, p. 52.
[3] *Ibid.*, pp. 41-42.



El espectáculo de la mujer atada, muchas veces semidesnuda, sometida por hombres malvados constituye sin lugar a dudas uno de los atractivos más populares de este tipo de texto. Los estereotipos de género y conducta sexual en torno a la doncella en apuros van de Emily St. Aubert de *The Mysteries of Udolpho* (*Los misterios de Udolfo*, 1794) hasta Bella Swan de *Twilight* (*Crepúsculo*, 2005). ¿Qué efecto social podría tener una representación de este tipo, por ejemplo, en la educación de las niñas y la regulación de su conducta en sociedad? ¿Cómo se podría hacer un estudio feminista de este género? ¿De qué maneras se ha contrarrestado la influencia de este estereotipo? ¿Crees que baste crear representaciones opuestas de mujeres guerreras, fuertes y con iniciativa para desmontar el estereotipo de la doncella en apuros? ¿Una representación negativa o indeseable se puede combatir con otra representación? ¿Cuáles son los riesgos?

La Escuela de Frankfurt es como se conoce a quienes hicieron el trabajo interdisciplinario del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Frankfurt, fundado en 1924 para estudiar en sus inicios la economía política marxista, la historia del movimiento obrero, y la obra de Marx y Engels. Max Horkheimer fue nombrado director del instituto en 1930, y cambió el giro de las investigaciones hacia un análisis social, teórico y empírico. Fue él quien acuñó el concepto de *teoría cultural*,* que culminaría con lo que hoy en día se describe como estudios culturales. La función de la representación en este contexto, por lo tanto, tiene que ver con sus efectos concretos en la sociedad y puede resumirse en las posturas de Walter Benjamin (1892-1940) por un lado, y Max Horkheimer (1895-1973) y Theodor Adorno (1903-1969) por el otro.

Walter Benjamin, en "La obra de arte en la era de su reproducción técnica" (1936) analiza el fenómeno de la reproducción material a gran escala de las obras de arte gracias a los adelantos de la tecnología. Explica que lo que llamamos arte hoy en día antes pertenecía a la esfera del rito religioso, pero se deslinda de ésta en el momento en que se reproduce a nivel masivo. El "aura" de la obra de arte es una especie de residuo de su antigua conexión con la práctica religiosa, y pervive aún en cierta medida en los conceptos de *autenticidad* o *genio original*. No obstante, cuando la obra de arte se convierte en una mercancía potencialmente reproducible incontables veces, estas cualidades se tornan comunes y ordinarias, y pierden su aspecto trascendente.

Aunque el arte siempre ha sido reproducible, adelantos tecnológicos tales como la imprenta en su momento, y la fotografía y el cine más recientemente, han llevado esta facultad a extremos inauditos; la exposición a tal bombardeo de representaciones tiene el efecto de reducir el "aura" que la obra tenía cuando la representación era un objeto único. La percepción estética se ve alterada debido a esto, pues cada quién estará en contacto con su reproducción de la obra de arte en circunstancias distintas. Por ello, Benjamin sí deja abierta la posibilidad de un uso redentor del arte reproducido que, debidamente empleado, podría tener un papel dentro de los *proyectos de emancipación*,* en primer lugar porque destruye el exclusivismo del concepto de *legado cultural*. Su uso indebido, como en la Alemania nazi, conduce en cambio a una estetización de lo político que siempre tiene consecuencias bélicas. La respuesta del comunismo, termina Benjamin, es la politización del arte.[4]

[4] Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en Vincent B. Leitch, ed. gral., *The Norton Anthology of Literary Theory and Criticism*, p. 1186.

Caras vemos…

En busca de las imágenes que se han reproducido más veces en la historia, nos topamos con una amplia gama que incluye dibujos animados, pinturas, grabados y fotografías. En algunos casos se trata de reproducciones reglamentadas por el Gobierno, como los retratos que se usan en billetes y monedas, y en otros están regidas por el comercio. Los favoritos son Mickey Mouse, Jesucristo, el Che Guevara y la reina Isabel II de Inglaterra. Hay quienes citan obras de arte como la *Mona Lisa* de Leonardo da Vinci y *El grito* de Edvard Munch. En el contexto de México, se puede pensar en la Virgen de Guadalupe, la Catrina de Posada, el Santo o los autorretratos de Frida Kahlo. ¿La familiaridad con estas imágenes contribuye a crear un sentido de pertenencia cultural y de identidad personal? ¿De qué manera el estar expuesto a ciertas imágenes crea un sentido de veneración o les atribuye un halo de misterio, incluso en su apropiación más *kitsch*? ¿Qué peso tiene el material específico de que esté hecha la imagen, así como el contexto de la reproducción para generar significado? ¿Es pertinente calificar estas reproducciones de auténticas o no auténticas?

Ideas como éstas dieron un nuevo giro a los estudios literarios que habían estado dominados por la *crítica formalista** del *New Criticism*,* que rechazaba toda conexión entre arte y política, y buscaba demostrar la trascendencia del arte con respecto a las circunstancias que lo rodean. Poco a poco, la historia y el contexto sociocultural se volvieron a incorporar a los estudios literarios, y se puso énfasis en la crítica ideológica siguiendo el modelo de Horkheimer y Adorno, quienes englobaron el fenómeno de la reproducción técnica bajo el rubro de *industria cultural.** Este concepto se deriva en parte de su experiencia como judíos que se vieron obligados a abandonar la Alemania nazi, y en parte del *shock*

cultural que vivieron en ese periodo en Estados Unidos, en Nueva York y Los Ángeles. Al confrontar el consumismo galopante de la sociedad estadounidense, observaron el fenómeno de cómo las mercancías habían adquirido estatus de fetiches, pues habían perdido casi en su totalidad su valor de uso, y sólo conservaban su valor de cambio; es decir, su valor era su precio, su traducción a

términos monetarios. Por mercancía entienden todo aquello que se intercambia por dinero, lo cual en la década de 1940 abarca ya cosas intangibles como pensamientos y sentimientos.

Nuevamente, el problema radica en tomar la apariencia/representación por la realidad. Este desplazamiento valorativo revela que la sociedad está inmersa en un proceso de pérdida de los valores humanos que se acelera con los adelantos tecnológicos. La producción en masa aparentemente aumenta la disponibilidad de los bienes, pero en realidad estandariza el deseo y convierte a los seres humanos en consumidores enajenados y manipulados. El poder y la ideología buscan fijar los significados, hacer que los significados estáticos se tomen por algo natural, universal, y así ponerle fin al flujo constante que permitiría la emancipación social. Por ejemplo, las canciones de moda, las películas, las telenovelas suelen funcionar a base de estereotipos planos y acaban por convertirse en guías de vida, que se aplican por medio de mecanismos miméticos. Lo que se toma por arte es en realidad el adoctrinamiento de las masas, la esclavización que trae consigo el automatismo y la inconciencia. La vida real se parece cada vez más a las películas; el poder de la representación combinado con la propensión mimética acaba por homogeneizar a las sociedades al grado de deshumanizarlas, y el entretenimiento se convierte en una prolongación del trabajo enajenado, en una obligación más. Se busca como un escape, pero como la mecanización de la vida lo domina todo, el entretenimiento (radio, cine, televisión, etcétera), está determinado por las mismas fuerzas que el trabajo. Las ideas mismas son una mercancía comprable y vendible. La tragedia viene cuando la conciencia se reconoce como falsa, pero

persevera en el error, y la verdadera conciencia se representa ya sea como inalcanzable o incluso indeseable.[5] Esto último apunta ya a la condición posmoderna.

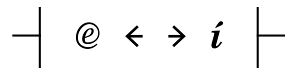
Lecturas complementarias

Althusser, Louis, "Ideology and Ideological State Apparatuses", en Vincent B. Leitch *et al.*, eds., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, Norton, 2001, pp. 1483-509.

Cortina, Adela, *Crítica y utopía; la escuela de Frankfurt*. Madrid, Cincel, 1986.

Macherey, Pierre, *Para una teoría de la producción literaria*. México, unam-tai, 1974.

[5] Theodor Adorno y Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", pp. 1223-240.



Las nuevas mitologías

Desde tiempos de la Reforma protestante y hasta el siglo xx se dan en Europa procesos de *autorrepresentación** histórica que buscan legitimar su hegemonía política, económica y cultural. Para lograrlo, resulta indispensable crear y reforzar la imagen de una otredad que se represente como "naturalmente" inferior o errada. Así por ejemplo, Max Weber (1864-1920) en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1904) atribuye la prosperidad económica a la religión protestante de los estados del norte de Europa, y al espíritu científico-racionalista que desde el siglo xvi se había dedicado a perseguir y expulsar a la superstición asociada al paganismo y al catolicismo. El mismo Freud (1856-1939) en *Tótem y tabú* (1913) compara los ritos del neurótico con el animismo "primitivo". El "salvaje" destruye la efigie de su enemigo del mismo modo que el neurótico destruye una fotografía con la esperanza de que al destruir la representación acabe también con aquello que representa.

Sin embargo, encontramos también un contrapeso que rechaza la idea de que la historia avanza linealmente de lo primitivo a lo civilizado, y que Europa está más adelantada que ningún otro continente en el proceso civilizador. Una de las primeras manifestaciones en este sentido se da en el célebre *Curso de lingüística general* (1916) de Ferdinand de Saussure (1857-1913), uno de cuyos principios es negarse a aceptar cualquier diferencia cualitativa o evolutiva entre las lenguas de la humanidad. Ésta es una de las bases para una de sus contribuciones más importantes: la *arbitrariedad del signo lingüístico*.* Todos los aspectos de la vida social, sostiene, están estructurados como un lenguaje. Y claro, si el signo es arbitrario, la representación no es más que una manipulación de sistemas de signos, y es igualmente arbitraria.

Siguiendo a Saussure, el antropólogo *estructuralista** Claude Lévi-Strauss (1908-2009) en *El pensamiento salvaje* (1962) se niega a descalificar modos de pensamiento y generación de ideas que no están basados en la razón. Para él, atribuir ideas o espíritus a los objetos no es una superstición, sino un impulso por incorporar lo más posible el mundo material a la experiencia humana.[1] De esta manera, la lingüística y la antropología estructuralista abren el camino para una de las ideas más polémicas y reveladoras acerca de la representación, y es el hecho de que *todas las sociedades se representan y se dan vida a sí mismas al construir sistemas de ideas acerca de sí mismas*; en otras palabras, por medio de la representación ideológica se construye la realidad. La realidad no es "natural" ni externa: es construida y arbitraria; empero, hará todo lo posible por hacerse pasar por "natural", "universal", "válida para todos en cualquier tiempo y espacio".

De frente y de perfil

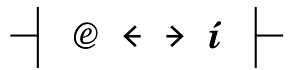
Las redes sociales han abierto un campo nuevo para la autorrepresentación que oscila entre la exhibición y la inhibición, entre lo auténtico y lo falso. Es innegable que hay un trabajo de selección y edición sobre las facetas personales que se consideran apropiadas para la personalidad pública que se exhibe y las que no, lo que se considera propio o coherente con una identidad y lo que no. El uso de la fotografía, por ejemplo, resulta por demás revelador. El concepto de "fotografía de perfil" solía designar nada más una fotografía que representa la vista lateral del rostro; es decir, que por definición, una fotografía de perfil es selectiva: no muestra una totalidad, sino sólo una sección, una porción de la persona cuidadosamente posicionada con respecto a la cámara.

[1] David Hawkes, *Ideology*, pp. 144-49.

En la actualidad, los mismos términos aluden a la fotografía principal con la que un individuo se representa a sí mismo en las redes sociales, la que aparece en todas sus actividades al lado de su nombre, como un poderoso sello de identidad. Sin duda, es la señal visible que revela de manera más inmediata la manera en que las personas quieren ser identificadas. ¿Qué variantes encuentras en las fotografías de perfil de las redes sociales? ¿Puedes identificar los *opuestos binarios** subyacentes (por ejemplo, mujer-hombre, niño-adulto, parcial-total, natural-artificiosa, presencia-ausencia, etcétera)? ¿Qué significados puede tener el hecho de que algunas personas elijan no poner una fotografía suya, sino de algún objeto, animal o símbolo, o una porción de su cuerpo, como un ojo o un cuello? ¿Qué significa que la persona aparezca sola o acompañada, o que ponga un retrato de otra(s) persona(s)? ¿Qué significa la frecuencia con que las personas cambian su foto de perfil? ¿Qué significa el hecho de que una foto de perfil reciba una o varias calificaciones de "me gusta"? ¿Cómo utilizan este recurso las instituciones o empresas? ¿Qué diferencia hay entre un logotipo y una fotografía de perfil?

En 1957 se publica *Mitologías* de Roland Barthes (1915-1980), un intento de aplicar la ciencia de los signos al desciframiento de la sociedad contemporánea, en toda su exuberante heterogeneidad. En esta obra, su concepto de *mitología** tiene mucho en común con el concepto de ideología, pues alude a una ficción no demostrada que funciona como motor social, a menudo sin la plena conciencia de quienes participan en él.[2] Los "mitos" de la sociedad contemporánea son nada menos que las representaciones falsas y las creencias erróneas que circulan en la sociedad. La mayor parte de los ensayos com-

[2] Andrew Brown ha estudiado en detalle las similitudes y diferencias entre estos dos conceptos en *Roland Barthes: The Figures of Writing*, Oxford, Clarendon, 1992.



prendidos en esta obra tratan acerca de distintas manifestaciones de la cultura de las masas: películas, publicidad, periódicos y revistas, fotografías, pasatiempos y demás. En su momento, los ensayos de Barthes fueron una práctica profundamente innovadora para buscar significados profundos en las cosas triviales de la vida cotidiana.

Al igual que en los ejemplos anteriores, Barthes demuestra cómo las cosas que se toman como obvias o naturales son en realidad constructos ilusorios hechos para ocultar las verdaderas estructuras de poder que rigen a las sociedades. La cultura de masas, según Barthes, está determinada por la pequeña burguesía, y fomenta solamente los valores de esta clase social, en detrimento de todas las demás. El poder de estas representaciones se traduce en una aparente naturalidad o cualidad incuestionable, con valor de verdad. Empero, lo que parece ser natural, en realidad está determinado por la historia, y la misión del crítico es poner de manifiesto el artificio de los signos y su funcionamiento. Barthes demuestra cómo en particular las representaciones en imágenes tienen más influencia en la gente que las opiniones basadas en la razón.

Las barbas del vecino

Uno de los ejemplos de Barthes es la “Iconografía del abad Pierre”, un sacerdote francés (1912-2007) famoso por sus obras de caridad. Lo que llama la atención de Barthes es el corte de pelo y la ropa del abad en unas fotos del *Paris Match*. El abad lleva un corte de pelo aparentemente neutro, semidescuidado, y usa barba, ¿señal de que tiene cosas más importantes que hacer que rasurarse? En la Iglesia, observa Barthes, la barba se asocia con el franciscanismo, con la espiritualidad y la renuncia a las cosas mundanas. Viste una chamarra austera y porta un cayado como el de un peregrino.

Aun en este aparente descuido y naturalidad, la imagen del padre encarna un estereotipo fácilmente apropiable, y cada uno de sus atributos está respaldado por complejos sistemas de signos que evocan múltiples significados.[3] Del mismo modo, podrías analizar la simbología de la barba, por mencionar un rasgo cualquiera, en iconos de nuestro tiempo como Fidel Castro, el Che Guevara, Diego Fernández de Ceballos, el actor Hugh Laurie caracterizado como Dr. House o Santa Claus. También podrías analizar fotografías de personajes que llevan barba sólo en raras ocasiones, como David Beckham, George Clooney o el Príncipe Guillermo de Inglaterra. ¿Qué otros personajes públicos con barba puedes recordar? ¿Qué significa la barba en cada caso? ¿Su significado se altera según se combine con otros elementos tales como el corte de pelo, el vestuario o la pose misma?

Lecturas complementarias

BARTHES, Roland, *Mitologías*. Trad. de Hector Schmucler. México / Madrid, Siglo XXI, 1999.
LÉVI-STRAUSS, Claude, *El pensamiento salvaje.* México, FCE, 2002.

[3] Roland Barthes, *Mitologías*, pp. 54-56.

El desierto de lo real

Para entender el sentido de la representación al acercarnos a nuestro tiempo es preciso echar una ojeada a uno de los filósofos del siglo XIX que más influyeron en el pensamiento contemporáneo: Friedrich Nietzsche (1844-1900). En *La genealogía de la moral* (1887), Nietzsche afirma que toda la tradición filosófica occidental, empezando por los griegos, no ha hecho más que promover y legitimar los intereses de la aristocracia al reforzar estructuras de poder fuertemente jerárquicas. La oposición binaria entre el bien y el mal sirve para perpetuar la división de la sociedad entre unos cuantos privilegiados que detentan el "verdadero" saber/poder, y los otros excluidos, que comprenden, por ejemplo, a las mujeres, los esclavos y los salvajes. Esta oposición se esgrime como una dicotomía racional y, por lo tanto, natural y verdadera. El pensamiento judeo-cristiano, sin embargo, invierte la ecuación entre bien y aristocracia, resarciendo a los pobres, a los humildes, a los que sufren, diciendo que es ahí donde reside la verdadera nobleza. Según la moral judeo-cristiana, los valores del orgullo, el poder y la agresión son negativos, una hipocresía garrafal, según Nietzsche, dado el modo en que se ha desenvuelto la historia. Comparte con Marx la idea de que, en las economías regidas por el intercambio, se construye un sujeto falso que se desenvuelve en un mundo igualmente falso de virtudes inoperantes. La búsqueda de la verdad es una búsqueda de poder que se expresa al perpetuar la jerarquización y la opresión. Toda la filosofía occidental, hasta entonces, había sido *logocéntrica*,* centrada y justificada en una fuente de verdad última e incuestionable. Nietzsche busca desenmascarar esa noción fundamental y sugiere que bajo esa luz, no habría verdad, concedido, pero tampoco habría falsedad, y si llevamos esta

idea al extremo, si no hay falsedad, tampoco hay ideología ni falsa conciencia, y no tenemos que preocuparnos por la fidelidad o justeza de las representaciones.

En 1970, Michel Foucault (1926-1984) sucedió a Jean Hyppolite (1907-1968) en el *Collège de France* en la cátedra de la historia de los sistemas de pensamiento. En su lección inaugural, "El orden del discurso" presentó la tesis fundamental acerca del discurso como un vehículo para detentar el poder, siguiendo el espíritu de Nietzsche. Aunque ciertos ángulos de coincidencia los desarrollaría más adelante en *Nietzsche, genealogía, historia* (1971), es en esta lección inaugural en donde con sorprendente poder sintético retoma el espíritu iconoclasta de Nietzsche, para señalar el rumbo que debía tomar la crítica en adelante y que marcaría el desarrollo de las humanidades incluso hasta nuestros días. Por este motivo, nos detendremos en este importante texto.

Foucault empieza por expresar su deseo de no querer hablar, de rehuir al discurso, precisamente porque no desea inscribirse en la tradición logocéntrica de la palabra que somete y esclaviza. "Pienso que en mucha gente existe un deseo semejante de no tener que empezar, un deseo semejante de encontrarse, ya desde el comienzo del juego, al otro lado del discurso".[1] Este rechazo inicial apunta ya al aspecto inevitablemente violento, agresivo y cancelador, del discurso, que él describe como "peligroso". ¿De dónde procede esta sensación? Principalmente, del hecho de que hace parecer natural o verdadero algo que ha sido moldeado por un complejo sistema de mecanismos de exclusión, limitaciones y controles que sirven a intereses no manifiestos. En este texto, Foucault se propone dilucidar cuáles son dichos mecanismos para intentar quitarle un poco de su peligrosidad al discurso, para buscar una expresión más justa.

Cuando Foucault dice que quisiera no tener que empezar, está subrayando la ineptitud del lenguaje para transmitir un mensaje,

[1] Michel Foucault, *El orden del discurso*, p. 1.

mas no porque lo encuentre insuficiente a la manera de los poetas, sino por el contrario, porque es demasiado fuerte y conlleva de manera inevitable una cierta violencia. Todos lo desean, pero desear al discurso es desear la anulación de todos los demás, y alguien con conciencia del prójimo busca renunciar al discurso para no ejercer violencia sobre los demás. En un esquema tradicional de las cosas, el discurso no es la manera de expresar el deseo, sino que es el objeto del deseo en sí, el deseo de poder representar, reservado para unos cuantos. El poder representar es poder influir en o incluso modelar la realidad, y por tanto es cotizado y codiciado por todos. Oposiciones tales como razón y locura o verdad y falsedad revelan fácilmente que el poder recae en quienes discurren con razón y con verdad, mientras que quienes son descritos como locos o mentirosos están desprovistos de toda credibilidad o "poder coactivo".[2] Lo que Nietzsche había descrito como "voluntad de verdad" era "el discurso que decidía la justicia [...], el discurso que, profetizando el porvenir, no sólo anunciaba lo que iba a pasar, sino que contribuía a su realización".[3] La verdad no reside en aquello que el discurso señala, sino en el discurso mismo, en la representación como hecho discursivo; muy pronto, las instituciones se adueñan del discurso, representándose como poseedoras y custodias de la verdad, ejerciendo prácticas para la exclusión de otros discursos y para la propia justificación y legitimación. La voluntad de verdad se convierte entonces en una "prodigiosa maquinaria destinada a excluir".[4]

Existen también procedimientos internos del discurso destinados a la exclusión. El primero de ellos es el comentario, que es una forma de apropiación del discurso que en ocasiones llega a arrebatarle su centralidad. Quien comenta un texto afirma cierta prerrogativa sobre él, de conocimiento, familiaridad o

[2] *Ibid.*, p. 3.
[3] *Ibid.*, p. 4.
[4] *Ibid.*, p. 5.

simple territorialidad. Algo tan aparentemente inofensivo como el comentario, se presenta en realidad como un acto agresivo y descalificador. En segundo lugar, el concepto de autor también resulta ser un procedimiento de exclusión que funciona como el "principio de agrupación del discurso, como unidad, y origen de sus significaciones, como foco de su coherencia".[5] Igualmente, cancela y descalifica todo lo que no proceda de él. (Piénsese en el Quijote espurio de Avellaneda, y en la reacción que produjo en Cervantes para que se decidiera a escribir la segunda parte del *Quijote*. En este sentido, todo el fenómeno cultural de los derechos de autor funciona según este mecanismo de exclusión.) El tercero es la división del conocimiento en disciplinas; quien ose intentar la generación de conocimiento fuera del ámbito disciplinario, quedará descalificado. Y, dado que toda disciplina está constituida tanto por aciertos como por errores, siempre tendrá cabida en ella la generación de más discurso. En cambio, el discurso que se genere fuera de ella, en una "exterioridad salvaje" no será tal, a menos que se someta a la aprobación de la "policía discursiva" interna de cada disciplina.[6]

Los usos del discurso también están determinados por reglas. En primer lugar, el ritual, cuyo valor coactivo es muy poderoso; en segundo lugar, las "sociedades de discurso", análogas a las disciplinas, que ejercen y reglamentan formas de apropiación y de aplicación; en tercer lugar, y más poderosas aún, son las doctrinas, que tienden a la difusión y se imponen, delimitando tajantemente lo que constituye un discurso válido y lo que no, que en este contexto se llamaría "herejía". Por último, los sistemas educativos se revelan casi cándidamente como formas políticas para moldear la asimilación del discurso y de las normas para su producción. La escritura misma acaba siendo no más que otro "sistema de sumisión".[7]

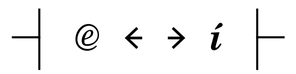
[5] *Ibid.*, p. 7.
[6] *Ibid.*, p. 9.
[7] *Ibid.*, p. 12.

Quien hace crítica del discurso, por lo tanto, deberá tomar en cuenta todo lo anterior, con la conciencia de que la crítica misma se expresa a través del discurso. Y si bien a lo largo de toda la historia del pensamiento occidental se ha velado por reducir la distancia entre el pensamiento y su representación, el pensamiento crítico tiene la obligación de señalar en todo momento que lo que se consigue es tan solo "un *efecto* de sentido" que no tiene nada que ver con un concepto trascendente de verdad. El discurso, visto con un escepticismo tan radical, no es nada más que un juego en donde lo único que participa son los signos, pues el discurso está totalmente al servicio del significante, o sea de la representación. El resultado es una aparente *logofilia* o amor a la palabra verdadera y original, al verbo divino, que en realidad esconde "una profunda logofobia", que es el rechazo de la violencia, la agresividad y la cancelación que proviene de todo discurso. La misión del crítico es, entonces, "borrar la soberanía del significante".[8]

Una de las reglas para llevar a cabo una misión tan insigne, por no decir imposible, es partir de la exterioridad del discurso, es decir, del discurso tal cual es, y no del sentido o significado al que pretenda apuntar; tomar la representación misma como el objeto de estudio, o, por citar a Marshall McLuhan (1911-1980), partir de la premisa de que "el medio *es* el mensaje".[9] Esto, claro está, tiene implicaciones muy poderosas para la historia, la filosofía y la literatura. Rompe con una tradición exegética de milenios al desafiar la idea de una verdad trascendente y al poner toda la maquinaria crítica al servicio de lo que antes se consideraba hueco y despreciable. Es un ejercicio de desmontaje de consecuencias vastas para diversas disciplinas que marcará el rumbo de los estudios de la representación hasta nuestros días. El dilema, sin

[8] *Ibid.*, pp. 13-14.

[9] Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, p. 555. El sitio oficial de Marshall McLuhan es el siguiente: <http://marshallmcluhan.com/>. [Consulta: 30 de junio de 2020.]



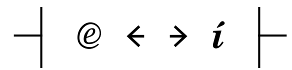
embargo, prevalece: ¿cómo hablar sin cancelar?, ¿cómo discurrir sin violencia?, ¿cómo pronunciarse y ser justos?

La representación al cuadrado

"*Ars est celare artem*" (el arte consiste en esconder el artificio) es una máxima de Ovidio que gozó de gran vigencia en el Renacimiento. Significa que el artista debe preocuparse porque no se noten sus trucos, sus manipulaciones y sus estrategias para crear efectos. En el barroco, no obstante, artistas plásticos, poetas, narradores y dramaturgos habían alcanzado tal dominio de sus técnicas y temas, que con frecuencia tienen el gesto un tanto cínico de mostrar lo que se debería ocultar, y aun así seguir deslumbrando. En el capítulo introductorio de *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault hace un análisis precisamente de este alarde técnico en el cuadro de *Las meninas* (1656) de Diego de Velázquez (1599-1660). Esta obra se supone que sería un retrato de los reyes de España, el rey Felipe IV y su esposa Mariana de Austria. Los retratos de monarcas son una tradición fuertemente codificada, pues representan, más que los rasgos físicos y la fisonomía de los reyes, su historia, su linaje, las insignias de su poder. Lo que hace Velázquez, no obstante, es una representación de la representación, es decir, hace un espectáculo de la representación misma, quedando prácticamente vacía de lo que tradicionalmente sería su tema. Lo que el cuadro representa es un pintor pintando un retrato, acompañado de varias personas de menor jerarquía que los modelos. Éstos, cuyo reflejo apenas se adivina en un pequeño espejo al fondo de la composición, estarían situados frente a la mirada del artista, justo en el mismo lugar en donde está el espectador. Su ausencia o invisibilidad permite que pasen al primer plano las estrategias del artista, una representación sin referente, un significante sin significado.

Otros ejemplos de esta estética los podemos encontrar en el fenómeno dramático del teatro en el teatro, como en *El retablo de las maravillas* (1615) de Miguel de Cervantes (1547-1616), en *Hamlet* (*ca.* 1599-1601) o en *El sueño de una noche de verano* (*ca.* 1590-1596), ambas de William Shakespeare (1564-1616). La estética posmoderna tiene gran afinidad con el barroco y a menudo se regodea en la autorreferencialidad. ¿Puedes pensar ejemplos de obras literarias o artísticas en general que se esfuercen en mostrar los artificios de representación que están utilizando? Películas en las que aparezcan las cámaras, obras de teatro en las que no se oculten los utileros, novelas en las que se reserve un plano para los dilemas que enfrenta el autor al escribir. Cada uno de estos casos será también una representación de la representación. ¿Qué te dice el hecho de que una cultura haya llegado a esta aparente despreocupación artística? ¿Se consigue acaso un efecto de mayor naturalidad al no ocultar los artificios o, por el contrario, implica el uso de otro tipo de artificio?

Jean Baudrillard (1929-2007), sociólogo, sigue este orden de ideas y las lleva al extremo, al tiempo que deplora las condiciones actuales. Sus ideas radicales son esenciales para entender el estado actual de la cuestión. Baudrillard invierte, en primera instancia, la relación de precedencia tradicional que tiene la naturaleza con respecto a la cultura. El pensamiento habitual sostiene que la naturaleza antecede a la cultura, a las cosas hechas por el ser humano, o bien que las cosas materiales anteceden a los términos que las designan. Según Baudrillard, esto era así en el pasado, pero ya no tiene vigencia en la actualidad. Ahora los signos tienen la prioridad por encima de las cosas; de hecho, muchas cosas naturales ya no tienen existencia material —a causa de la devastación ecológica, por ejemplo—, sino sólo en su representación por medio de signos; la paradoja resultante



es que la añoranza de las cosas reales no hace más que reforzar la necesidad de representarlas, con la consecuencia de que se acaban por alejar aún más.

Baudrillard utiliza el término *simulacro** para designar esta nueva función sígnica. Alude al valor del signo como una representación fraudulenta de una realidad que las más de las veces ni siquiera existe. ¿Cómo puede concebirse siquiera una idea así? Baudrillard distingue cuatro etapas por las cuales ha atravesado el fenómeno de la representación a lo largo de la historia. En un principio, el signo se presenta como el reflejo de una realidad original y goza de transparencia y confiabilidad. En una segunda etapa, el signo distorsiona y pervierte la realidad original, al tiempo que la difunde como verdadera; ésta sería la etapa de la ideología como falsa conciencia. En tercer lugar, tenemos un signo que oculta la ausencia de una realidad original; Baudrillard cita como ejemplo la posibilidad de que algunos iconoclastas quisieran destruir las imágenes de Dios por temor a que éstas significaran que en realidad Dios no existía. Por último, en cuarto lugar tenemos un signo autónomo que no tiene ninguna relación con ningún tipo de realidad.[10]

En el primer caso, la representación es algo bueno, incluso consagrado; en el segundo caso, es una apariencia maléfica en tanto que engaña, simula que hay algo; en el tercero, en tanto que implica una falsificación o disimulo de la ausencia de algo, se trata de una apariencia del orden de la brujería, y en el cuarto, es simulación pura o simulacro.

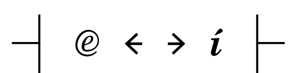
[10] Jean Baudrillard, "The Precession of Simulacra", en Vincent B. Leitch, ed. gral., *The Norton Anthology of Literary Theory and Criticism*, p. 1736; Steven Connor, *Postmodern Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*, pp. 55-56.

La vida virtual

Los juegos de simulación social tales como los *Sims*, los juegos de mascotas digitales como *Nintendogs*, o de simulación biológica como *Evolución*, se describen también como juegos de vida artificial. En ellos, los jugadores tienen acceso a una serie de experiencias prefabricadas en las que proyectan sus ansiedades y deseos. Con frecuencia dan cauce a experiencias que podrían ser vistas como no apropiadas o factibles para la vida real. Lo interesante y paradójico es que esta práctica cultural se ha convertido en objeto de estudio de la sociología analítica que busca describir las dinámicas sociales que se dan entre grandes grupos de individuos en la vida real. ¿Por qué es esto posible? ¿En qué manera la no-realidad de los juegos hace aflorar una suerte de realidad, incluso a pesar suyo? ¿Cuál es la diferencia entre este tipo de simulación y aquella que se asocia con los simples juegos de muñecas, por ejemplo, o la práctica dramática de la escenificación y el disfraz? ¿Qué grados de especificidad o *realismo** permiten uno y otro? ¿Qué grado de interacción permiten con otras personas? ¿Qué importancia tiene la experiencia vivida en el campo de la simulación y cómo se traslada al campo de lo real? ¿Cuál es el papel de la literatura en este contexto? ¿Hasta qué punto la ficción satisface el anhelo de vivir otras vidas? ¿De qué manera puede la literatura ser una fuente de guiones de vida, apropiables y reproducibles? ¿Qué tipo de simulación es el que mejor la describe? ¿Podemos describir como literaria la composición que se ejercita en los juegos de vida virtual?[11]

Cuando lo real ya no es lo que solía ser, la nostalgia pasa al primer plano. Proliferan los mitos de origen y los signos de realidad, los signos de autenticidad en un afán de compensar esa ausencia. Lo real se produce en medio de un ataque de pánico al

[11] Joshua M. Epstein, *Generative Social Science* (2006).



concebir que de hecho lo real no existe, sino que en su lugar sólo queda una tierra baldía, un desierto.[12] Ésta es la idea que inspiró la película *The Matrix* (1999). Así, a manera de compensación, se concibe una representación tan saturada de signos de realidad, que acaba por ser más real que lo real, lo que Baudrillard llama *hiperrealidad*.*

La hiperrealidad produce el colapso de los antagonismos y las dicotomías; por ejemplo, la autoridad y la subversión, tradicionalmente antagónicas, estrechan lazos porque la subversión sólo se puede formular con respecto a la autoridad, por lo que acaba por reforzar su carácter real: las infracciones al código sirven para consolidar el código. Este estado de las cosas abarca incluso el concepto de poder, propuesto por Foucault como la realidad que estaba atrás de todo discurso; esto ya no es así. Baudrillard es radical, pues sostiene que el poder se ha difuminado de manera equitativa al grado de que se ha neutralizado. Si el poder mismo también se reduce a un conjunto de signos y apariencias combinados en una representación, esto significa que también ha desaparecido. Es "inútil perseguir el poder o discurrir acerca de él *ad infinitum*, pues de ahora en adelante, participa del horizonte sagrado de las apariencias y está ahí sólo para ocultar el hecho de que ya no existe".[13]

En su obra tardía, Baudrillard traslada esta idea también al ámbito de lo social. Lo social tampoco existe ya, pues la interacción entre seres humanos es el resultado de un deseo desesperado de producir representaciones de las masas, de proporcionarles una identidad, un modo de desear y de opinar. Las masas se niegan a unirse excepto en el nivel de la simulación: lo social queda sepultado por la simulación de lo social.[14]

[12] J. Baudrillard, *op. cit.*, p. 1736.

[13] Baudrillard *apud* S. Connor, *op. cit.*, pp. 57-58.

[14] *Ibid.*, p. 58.

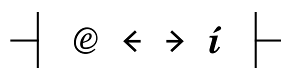
La ideología, para Baudrillard, trasciende la dicotomía de lo ideal y lo material. Ésta opera tanto en la estructura psíquica como en la estructura social de los individuos. En la sociedad de consumo, el deseo se homogeneiza para asegurar el consumo. Para convertir a una persona en consumidor, se implantan en su ser nuevas necesidades y deseos por medio de la manipulación de la representación. Y si estas "necesidades" son lo que define al sujeto, Baudrillard cuestiona incluso que exista el sujeto como tal.[15]

El mapa es el territorio

Al inicio de "La precesión de los simulacros", Baudrillard alude a un microcuento de Borges titulado "Del rigor en la ciencia":

> En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el Mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el Mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el Tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguientes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los Desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas.
>
> Suárez Miranda: *Viajes de varones prudentes*, libro cuarto, cap. XLV, Lérida, 1658.

[15] David Hawkes, *Ideology*, p. 174.



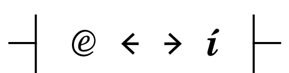
Observa, en primer lugar, que el microcuento se le atribuye a "Suárez Miranda", uno de los pseudónimos de Borges y Bioy Casares; es decir, es una supuesta falsificación literaria.[16] Para Baudrillard resulta fascinante que el mapa, es decir, la representación del territorio, sea tan grande como éste, y lo cubra en su totalidad: es, dice, la más fina alegoría de la simulación. El mapa y el territorio parecen confundirse, y no se sabe ya si el paisaje es el mapa o el territorio. El territorio, ubicado en el plano de lo real, no precede al mapa, su representación, sino que el mapa genera al territorio: el simulacro precede a lo real. William Blake (1757-1827) resume esta idea en uno de sus aforismos: lo que ahora es real, alguna vez fue sólo imaginario.

En el microcuento de Borges, ¿cómo se distribuye la tríada de sujeto-objeto-representación? ¿Existe un equilibrio entre los tres elementos? Si los mapas habitualmente son una abstracción, una reducción de un referente real, ¿cómo funciona aquí el hecho de que el mapa sea del mismo tamaño que el referente? Podría incluso contener mucha más información que el territorio físico, y ocupar el mismo o menos espacio. ¿Crees que un dispositivo como el GPS pudiera interpretarse como el mapa del cuento? ¿De qué manera media entre el viajero y su ruta?

Lecturas complementarias

BAUDRILLARD, Jean, *La ilusión vital*. Madrid, Siglo XXI, 2002.
BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*. Barcelona, Kairos, 1987.
BAUDRILLARD, Jean, "The Precession of Simulacra", en Vincent B. Leitch *et al.*, eds., *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Nueva York, Norton, 2001, pp. 1732-741.
FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*. Trad. de Alberto González Troyano. Buenos Aires, Tusquets, 1992.

[16] Se publicó primero en marzo de 1946 en *Los anales de Buenos Aires*, año 1, núm. 3. Ese mismo año se volvió a publicar, ahora en la *Historia universal de la infamia*.



II. VIGENCIA

Semiótica y crítica cultural

Definida como la ciencia de los signos, la *semiótica** estudia la representación para la construcción de la realidad. El enfoque semiótico para entender la representación se basa en la idea de que todo lenguaje depende de un signo representativo.[1] En el *Cours de linguistique générale* (*Curso de lingüística general*, 1916), Ferdinand de Saussure (1857-1913) establece que existen relaciones estructurales entre los elementos esenciales de toda sociedad, aunque difieren según el contexto; es por esto que su método es *estructuralista*. Todos los sistemas de comunicación están regidos por lenguajes, y por extensión, también lo están los sistemas de representación. Un *signo*,* definido como la unidad básica del lenguaje, está formado por el *significante*,* que es el elemento representativo, y el *significado*,* que es el elemento representado. La conexión entre ambos, como ya vimos, es enteramente arbitraria; es un acuerdo entre quienes hacen uso del signo. En segundo lugar, los signos se distinguen unos de otros por contraste, por *diferencia*,* y el juego de diferencias es lo que permite formar cadenas de significantes en enunciados generadores de sentido.

Debemos hacer ahora una distinción importante. Existe una noción bastante difundida según la cual las "cosas" anteceden a las palabras, es decir, que existen en el mundo independientemente de su nombre, y que el lenguaje es simplemente una nomenclatura, una lista de los nombres de las cosas del mundo. Asignarle un nombre a las cosas es parte de la comunicación, sin lugar a dudas, pero suponer que las "cosas" existen tal y como las concebimos, y que están siempre listas para recibir su nombre, es un error. Es, según Saussure, "una visión su-

[1] Jen Webb, *Understanding Representation*, p. 45.

perficial adoptada por el público en general",[2] una visión según la cual existe un *isomorfismo** entre lenguaje y mundo, que para cada cosa hay un nombre equivalente. Sin embargo, la comunicación requiere nombrar muchas más "cosas" que las que hay en el mundo, sobre todo abstracciones y categorías generales. En el momento en que agrupamos ciertas cosas bajo un mismo rubro, se pierde la correspondencia directa entre palabra y cosa, por no mencionar el hecho de que cualquier lenguaje consta de mucho más que una simple lista de sustantivos. La suposición errada de que es necesario que todo significante tenga un referente ha sido descrita como la "ilusión referencial" por Roland Barthes y como la "falacia referencial" por Michael Riffaterre.[3]

La valija de un sabio

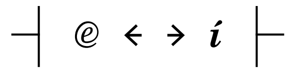
En la obra satírica *Los viajes de Gulliver* (1726-35), Jonathan Swift describe una propuesta de los sabios de la isla de Lagado para abolir todas las palabras, dado que según ellos, cada palabra que pronunciamos desgasta los pulmones y acelera la muerte. Dado que las palabras no son más que los nombres de las cosas, el remedio consiste en que las personas, en lugar de utilizar palabras que representen objetos, lleven consigo todos los objetos necesarios para expresarse según se requiera. El único inconveniente es que si alguien tiene mucho que decir, tiene que cargar en la espalda un fardo enorme de cosas, o bien contratar unos criados que lo carguen por él. La gran ventaja es que este método de comunicación es universal, pues resulta comprensible para todas las naciones.[4]

¿Cuál es la falacia que hay detrás de esta sátira? ¿En qué consiste la operación de la abstracción? ¿Por qué la representación no sólo es inevitable sino también deseable?

[2] Daniel Chandler, *Semiotics: The Basics*, p. 56.

[3] Gary Genosko, *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*, pp. 38, 51; Graham Allen, *Intertextuality* (*The New Critical Idiom*), p. 115.

[4] Jonathan Swift, *Gulliver's Travels*, parte III, cap. V, pp. 230-231.



En segundo lugar, para Saussure el significado del signo no es fijo, sino que se crea a partir de su contacto con otros signos. En un mismo lenguaje, varias palabras pueden designar una misma cosa, pero reflejar distintas evaluaciones de ésta. Lo que para uno es un tesoro, para otro es una miseria. Además, las palabras sufren cambios a través del tiempo y van creando realidades diferentes; lo que existe en un momento histórico es difícil de concebir en otro.[5] Una vez más, estamos hablando de una reflexión teórica que en última instancia subraya la primacía del significante, es decir, de la representación, para moldear o incluso crear la realidad. En resumidas cuentas, la semiótica saussuriana afirma que los objetos mismos, al igual que sus significantes, no tienen una esencia fija e inmutable. Tanto significados como significantes forman parte de un sistema de signos, y por lo tanto son constructos sociales, resultado de las distintas cosmovisiones en donde circulan.[6]

Charles Sanders Peirce (1839-1914) va incluso más lejos. Afirma que la realidad solamente se puede conocer a través de los signos, es decir, a través de la representación; por lo tanto, debemos ser sumamente rigurosos con las representaciones, a fin de asegurar la mayor exactitud posible. Es difícil acordar qué se entiende por *exactitud*, pero al menos se puede proponer una clasificación básica que sirva de guía. Según el tipo de relación que se establece entre significado y significante, existen tres clases de signos: *iconos*, *índices*,* y *símbolos*.*[7]

Los iconos o signos icónicos (del griego *eikon*, 'imagen') establecen una relación de similitud visual o de otro tipo con aquello que representan. Una señal de cruce de ganado en la carretera es un signo icónico, lo mismo que las siluetas de hombre y mujer que se ponen afuera de los baños. Los iconos bizantinos son representaciones icónicas de las figuras sacras del cristianismo, y también entran en esta

[5] J. Webb, *op. cit.*, p. 46; D. Chandler, *Semiotics for Beginners*, s. p.

[6] D. Chandler, *Semiotics for Beginners*, s. p.

[7] J. Webb, *op. cit.*, p. 47.

categoría, si bien la relación de semejanza con sus originales es puramente convencional. La tradición del retrato y de toda la pintura figurativa es icónica. Los llamados emoticonos (neologismo nacido de *emoción* —en inglés, *emotion*— más *icono*) que se usan en los textos electrónicos pretenden establecer una relación de similitud con un rostro humano.[8]

Comedia y tragedia en los signos de puntuación

Un emoticono es una expresión gráfica creada con signos de puntuación y alfabéticos. Entenderlos exige un tipo de lectura que los desvincula de su función tradicional. Por ejemplo, dos de los emoticonos más antiguos son :-) y :-(para expresar una cara feliz y una cara triste; para entenderlos inicialmente hay que ladear la cabeza hacia la izquierda y así invertir la relación de verticalidad y horizontalidad del texto. Responden a la necesidad de expresar emociones a través del frío medio de la tipografía homogénea de los textos electrónicos. ¿Cuáles son las partes del cuerpo que se representan con más frecuencia? ¿Qué papel juegan las partes del rostro humano para entender un emoticono? ¿Qué tan decisiva es la explicación verbal para entender el sentido del emoticono? ¿Qué otros objetos se representan? ¿Cómo afectan los emoticonos a la lectura? ¿Realmente comunican emociones de manera más inmediata? ¿Cómo varían según el contexto?

Los índices o signos indiciales no tienen ninguna relación de similitud con su contenido, pero están conectados de manera inmediata con éste, por ejemplo, de manera causal. La luz que se enciende cuando llega un elevador, el timbre del teléfono, la sirena de una ambu-

[8] En la siguiente dirección electrónica se puede ver un extenso catálogo de emoticonos: <http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_emoticons>. [Consulta: 31 de marzo de 2020.]

lancia que avisa que va a pasar, el olor de un pastel en el horno, los síntomas de una enfermedad, el color azul de las letras de un hipervínculo, todos son signos indiciales. A menudo tienen que ver con los sentidos, y no son privativos de los seres humanos. Un cielo nublado y tormentoso es un indicio legible por los animales; por ejemplo, puede hacer que los rebaños quieran regresar a sus establos.

Los símbolos o signos simbólicos son los más arbitrarios de los tres, puesto que no necesitan establecer ninguna relación ni de similitud ni de causalidad con su significado. Para entenderlos, hay que aprenderlos, ya que su significado se deriva de un acuerdo entre los grupos o comunidades que los emplean. Las banderas son símbolos del grupo o nación que representan.

Es habitual encontrar que un signo tiene características compartidas de los tres tipos. Por ejemplo, un icono puede representar a Cristo de manera icónica y al cristianismo de manera simbólica.

Lecturas complementarias

Atkin, Albert (2010): "Peirce's Theory of Signs", en Edward N. Zalta, ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en línea]. Stanford, rev. noviembre, 2010. <http://plato.stanford.edu/entries/peirce-semiotics/> [Consulta: 30 de junio de 2020.]

Sanders, Carol, ed., *The Cambridge Companion to Saussure*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

Marcadores de modalidad

Ahora bien, si aceptamos la idea de que sólo se puede conocer la realidad a través de la representación, es también un hecho incuestionable que toda representación es potencialmente falaz. Umberto Eco llegó al extremo de afirmar que la semiótica "es en principio la disciplina que estudia todo cuanto se puede usar para mentir".[1] Dado esto, debe haber maneras sistemáticas de establecer el grado de credibilidad que puede suscitar cualquier representación. Peirce describe lo que se llama marcadores de modalidad (*modality markers*) cuya detección o lectura sirve para establecer qué tan confiable es una representación. En la vida cotidiana somos más o menos capaces de discernir que algunas representaciones son más confiables que otras. Medimos, a veces sin pensar, qué tan creíbles son, qué tan precisas o fieles, qué tan apegadas a los hechos. Lo interesante es que siempre que realizamos esta operación lo hacemos según el contexto en el que se ubica cada representación.

La semiótica social se ocupa del uso de los signos en contextos sociales y, aun cuando no puede pretender que aporta un método infalible para detectar la verdad o mentira de las representaciones, sí puede discernir si la representación se atribuye a sí misma la calidad de verdadera, porque en este contexto, como ya se vio, la verdad es un constructo social que se deriva de los valores y las creencias de una comunidad, y como tal funciona como una poderosa divisa en los intercambios sociales. Desde esta perspectiva, la realidad es algo que es diseñado y construido por distintos "autores", y dado que la construcción de la realidad otorga poder, las distintas propuestas contienden entre sí a menudo con fiereza.

[1] Daniel Chandler, *Semiotics for Beginners*, s. p.

Una de las herramientas para evaluar una representación que se presenta con estatuto de verdad es, por ejemplo, medir su plausibilidad. Hay quienes afirman que existe una cierta escala de plausibilidad según el medio, aunque de ninguna manera es rígida. La escritura tiene menor impacto de realidad que el cine y la televisión, pero a veces una caricatura tiene mayor calidad de real que una fotografía. Con frecuencia las imágenes esquematizadas se reconocen y aceptan con más facilidad que las imágenes detalladas. Aquí se revela la importancia de los *códigos** para la construcción de la realidad. La familiaridad es un factor decisivo, pues la reiteración cotidiana del significante puede volverlo incluso más poderoso o fehaciente que el significado. La representación icónica, por muy esquematizada o estilizada que sea, puede parecer más verdadera que la experiencia real, y "la gente comienza a ver las cosas a través de los lentes del convencionalismo icónico".[2]

Las claves de la credibilidad abarcan aspectos formales, tales como el medio utilizado, y aspectos de contenido, a menudo definidos por el género, aunque en todos los casos lo más importante es siempre la interpretación que se les dé. Daniel Chandler propone una lista de marcadores en la cual el primer elemento de cada par es el que despierta mayor credibilidad. Según él, entre los aspectos formales, una representación tridimensional es más creíble que una bidimensional; una representación detallada es más creíble que una abstracta; una a colores más que una monocromática; una audible más que una silenciosa, etcétera. En cuanto al contenido, la que parece posible, plausible o familiar es más creíble que la que parece imposible, poco plausible o rara. Los medios que el público considera más "realistas" son los fotográficos, especialmente el cine y la televisión, como si esos medios redujeran la diferencia entre significado y significante, y pretendieran ofrecer la realidad tal cual es. La teoría de medios ha demostrado, sin embargo, que estos medios también manipulan la realidad al se-

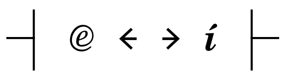
[2] Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, pp. 204-5.

leccionar, ordenar, elidir y realizar otras operaciones de edición.[3] La representación final es sólo una, entre un enorme número de representaciones posibles. Es importante tener presente que toda textualidad mediática, por realista que parezca, es una representación y no una reproducción desinteresada de la realidad.

Cada medio y cada género establecen sus propios marcadores de modalidad. Una telenovela tiene marcadores distintos de los de un noticiero, y éste tiene marcadores distintos de los de un periódico. Por este motivo podemos hablar de "realismo genérico", concepto que alude al conjunto de expectativas que nacen de la exposición reiterada a cierto tipo de representación. Los formatos que se repiten con el tiempo se naturalizan y se convierten en normas o códigos estéticos y genéricos, y llega un momento en el que ni siquiera se cuestionan. Los procesos de edición y manipulación se vuelven invisibles, desaparecen, parecen neutrales y transparentes. Recordemos nuestro axioma latino: *ars est celare artem*, el arte consiste en ocultar el artificio. El lector/espectador consume las propuestas indiscriminadamente, sin conciencia de que lo que se conoce como realismo es tan artificial como otros estilos. "Significado y significante parecen no sólo unirse, sino que el significante parece volverse transparente para que el concepto parezca hacerse presente por sí mismo [sin mediación], mientras que el signo arbitrario se naturaliza al establecer una identidad espuria entre referencia y referentes, entre el texto y el mundo".[4]

[3] Victor Burgin, ed., *Thinking Photography*, p. 61.

[4] John Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, p. 99.



El arte de la verdad

Analiza un documental como, por ejemplo, *Presunto culpable* (México, 2011). ¿Qué marcadores de modalidad hacen que la historia se perciba como real? ¿Cómo se mueve la cámara? ¿Qué vestuario, maquillaje y escenarios figuran? ¿Qué lenguaje se maneja? ¿Los efectos de sonido tienen alguna particularidad? ¿Cuál sería la diferencia entre este documental y la misma información dada en forma de noticia? ¿Cuál es la responsabilidad del director de un documental y cuál la del director de un noticiero, con respecto a la verdad, la objetividad y la profundidad de la información? ¿Qué efecto surten los datos duros dentro de la narración de este documental en la percepción del público? ¿En qué aspectos de *Presunto culpable* se percibe la intervención del director? ¿Qué papel juegan las operaciones de montaje y edición? ¿Qué pasaría si en el documental se contara el resultado del juicio al principio y no al final? ¿El documental tiene alguna intención? ¿Tener intención no contraviene el estatuto de verdad que pretende tener un documental?

Si comparamos *Presunto culpable* con una película de ficción, como por ejemplo *The Shawshank Redemption* (E. U., 1994), que tiene una temática muy similar, pero que está basada en una novela de ficción escrita por Stephen King (n. 1947), ¿qué marcadores nos revelan la naturaleza ficticia de esta película? A pesar de ser ficción, ¿está desprovista de credibilidad o realismo? En ambas hay una manipulación de la información y de las emociones del público. ¿Qué similitudes tienen ambas películas?

Según la semántica general, la representación puede catalogarse según el nivel de abstracción que maneje en una escala que va de la representación realista a la generalización abstracta. Traducir una representación de un nivel particular a uno más general inevitablemente implica una pérdida. Según esta teoría, es importante

entonces ser capaces de detectar las pérdidas, las exclusiones, las ausencias, para saber leer correctamente una representación. Sin embargo, los grados de abstracción a menudo no son tan claros; la interpretación dependerá más bien del conocimiento de los códigos culturales que estructuran la representación, porque lo que es un hecho es que no hay representación que no esté moldeada por los intereses y las limitaciones de quien la produce. De ahí que sea un campo de conflicto.

Cuando describimos un texto como "realista" estamos subrayando su aspecto mimético, así como la intención implícita de imitar lo más que se pueda un modelo material; pero difícilmente confundiríamos la palabra con la cosa porque están expresadas en medios distintos. Es más difícil detectar los convencionalismos en imágenes fotográficas, por ejemplo, porque los objetos representados guardan una mayor similitud con sus referentes. Las imágenes que vemos por televisión, sobre todo aquellas que no se presentan con estatuto de ficción, parecen ser idénticas a la realidad, pero no lo son.

Lecturas complementarias

BERNARD, Sheila Curran, *Documentary Storytelling*. Burlington, Mass., Focal Press, 2004.

CHANDLER, Daniel, *Semiotics. The Basics*. Nueva York, Routledge, 2003.

El predominio del significante

En cuanto a los signos lingüísticos, Jacques Lacan (1901-1981) explica que su significado depende siempre del contexto, por lo cual el significante goza de precedencia siempre. Su ejemplo está tomado de Lewis Carroll, quien, a través del huevo Humpty Dumpty dice "cuando uso una palabra, significa exactamente lo que yo quiero". Quien produce el mensaje o texto puede hacer que una misma palabra signifique cosas muy distintas en distintos contextos, por lo cual los significantes tienen una relación de casi autonomía con respecto a los significados. La idea del "significante flotante", es decir, independiente del significado, la encontramos en Lévi-Strauss y Barthes entre otros. Jacques Derrida (1930-2004) va incluso más lejos al decir que los significantes no están adheridos a los significados, sino que apuntan a otros significantes para explicar el significado, en un acto de diferimiento infinito cuya consecuencia es la imposibilidad de llegar a un significado último. Dicho de otro modo, para definir el significado de una palabra es inevitable utilizar otras palabras que a su vez requieren ser definidas con otras palabras, que también se tienen que definir con otras palabras más, y así sucesivamente. Derrida acuñó el término *différance** para aludir a este diferimiento infinito del significado, entre otras cosas.[1]

Para Derrida, la representación es el doble o la copia de la presentación, y por lo tanto implica el olvido, la sustitución de algo anterior que estaba en peligro y tuvo que ser resguardado.[2] El signo se describe de la misma manera, pues tradicionalmente se usa

[1] Jacques Derrida, *Of Grammatology*, p. 20.

[2] Cohen, *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*, p. 149.

como un sustituto de la presencia: "el signo representa lo presente en su ausencia. [...] cuando no podemos tomar o mostrar la cosa, digamos lo presente, el ser-presente, cuando lo presente no se presenta, significamos, pasamos por el rodeo del signo. [...] El signo sería, pues, la presencia diferida".[3]

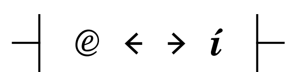
Derrida establece un contraste entre el término latino *repraesentatio* con varios términos germánicos que revelan distintos matices de la representación. Así, *Vorstellung*, lo que se pone delante o en sustitución de algo, y *Darstellung*, lo que se pone ahí, como la puesta en escena de una obra de teatro. El problema de la traducción de estos términos, y el de la traducción en general, también es un problema de representación.[4] Sólo así puede concebirse entonces también la idea de que el lenguaje, o mejor dicho, todos los lenguajes, son sistemas de representación y los significantes son los lugartenientes (*lieu-tenants*), que están *en lugar de* sus referentes, que son a su vez representaciones dentro de su propio sistema.[5] Esta reflexión nuevamente nos sumerge en un contexto de diferimiento infinito en donde no se llega nunca al significado. La gran paradoja que subyace es que, si bien podemos aceptar hipotéticamente que a lo único que tenemos acceso es a significantes, es sólo a través de ellos que la mente puede concebir el significado. Y si Peirce había señalado ya que no se podía conocer la realidad sino a través de los signos, David Sless puntualizará que "sin signos nada es concebible".[6] En otras palabras, el acto de concebir a través de los signos es lo que permite *generar* la realidad.

[3] J. Derrida, *op. cit.*, p. 7.

[4] J. Derrida, "Sending: On Representation", en *Social Research: An International Quarterly*, pp. 298-99.

[5] *Ibid.*, p. 303. Derrida analiza aquí el significado del concepto de *representación* para Heidegger y para Wittgenstein, en relación con las connotaciones del término en lengua alemana.

[6] David Sless, *In Search of Semiotics*, p. 156.



Mapas del cosmos

La representación consta de signos que se articulan para producir un significado que puede ser tan poderoso que genere consenso en cuanto a su estatuto de verdad. Uno de los aspectos de la cultura en los cuales es más evidente la generación de consenso es en el modo de describir el universo. Tomemos por ejemplo los modelos que se han concebido en las distintas épocas. El modelo ptolemaico grecorromano era un sistema geocéntrico que sirvió de base para la teoría de las esferas celestiales según la cual los astros giran alrededor de la Tierra desde esferas concéntricas. Este modelo gozó de vigencia hasta el siglo XVI, cuando Copérnico propuso un sistema heliocéntrico. Sin embargo, ambos modelos fueron descartados por proponer órbitas circulares; Johannes Kepler demostró que las órbitas eran elípticas y después Isaac Newton completó el modelo al enunciar la ley de la gravitación universal. Los tres siglos que siguieron introdujeron cada vez más modificaciones hasta culminar con el modelo del universo en expansión propuesto por Hubble en contraposición al universo relativamente estático de Einstein. La lista es interminable; los cambios de paradigma se dan a través de la propuesta de nuevos modelos; en todos los casos se les ha dado estatuto de verdad de manera temporal, pero el hecho es que hay un diferimiento constante de la verdad última. Aun así, cada representación aceptada ha sido definitoria y generadora de la realidad en cada momento histórico.

¿En qué medida estos modelos crees que hayan afectado o afectan el sentido de certeza de una comunidad? ¿Cuál es el papel de los medios y la tecnología disponible en cada caso para generar cada cosmovisión? ¿Qué papel juega la memoria histórica al contraponer todos los modelos? ¿Sería posible concebir el universo sin representaciones, por erradas que éstas sean? ¿De qué nos sirve en la actualidad conocer los modelos caducos?

Lecturas complementarias

Derrida, Jacques, *La escritura y la diferencia.* Barcelona, Anthropos, 1989.

Naas, Michael, *Derrida from Now on*. Nueva York, Fordham University Press, 2008.

Representación y cultura

Ahora bien, el enfoque semiótico busca dilucidar cómo funciona la representación y describir sus sistemas a través del estudio de los signos. El lenguaje es el medio privilegiado a través del cual generamos el sentido de las cosas; mediante el lenguaje se produce y se intercambia el significado, y esto puede suceder sólo en la medida en que el lenguaje es un legado compartido por un grupo de individuos. Además, como sistema representacional posibilita visiones del mundo más o menos parecidas para producir lo que se conoce como *cultura*.*

El concepto de *cultura* ha tenido distintos significados a través del tiempo. Hasta hace no mucho, aludía a las "mejores" cosas que el ser humano ha hecho y pensado, la suma de grandeza artística y del pensamiento expresada en obras literarias, pictóricas, escultóricas, musicales, filosóficas, etcétera. A mediados del siglo xx se puso en tela de juicio esta definición excluyente, y se crearon dos términos derivados: alta cultura y cultura popular o de masas. Con los adelantos tecnológicos aplicados a la reproducción de las obras, el acceso a ellas dejó de ser exclusivo o elitista; la revolución en el acceso trajo consigo la erosión progresiva de las diferencias entre estos dos tipos de cultura.

En la actualidad, para las ciencias sociales la palabra *cultura* sirve para aludir a cualquier rasgo distintivo de una colectividad, nación o grupo social, sin importar el estatus jerárquico que dicha sociedad le pueda otorgar dentro de sí misma. En el contexto particular de los estudios culturales, se define como "los mapas superpuestos de significado discursivo que forma zonas de coherencia temporal de significado en un espacio social", así como "la producción y el intercambio de significados o prácticas significadoras que forman aquello que

es distintivo en un modo de vida".[1] También se puede utilizar para describir los valores compartidos de un grupo o sociedad.

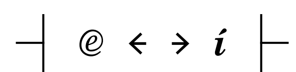
Stuart Hall (1932-2014), uno de los fundadores y críticos más representativos de los estudios culturales, sostiene que la cultura lo impregna todo, pues está presente en todas las prácticas generadoras de significado; éstas son múltiples y circulan a través de procesos y lugares muy diversos. El significado es lo que nos da un sentido de identidad personal y social, así que se encuentra en las maneras en que la cultura delimita y sostiene las marcas identitarias y las diferencias entre los grupos. El significado también se produce cuando nos expresamos con, usamos o consumimos las cosas propias de la cultura; regula y organiza nuestra conducta, y por eso es aquello que los gobernantes buscan estructurar y controlar. La representación en este contexto es la producción de sentido a través del lenguaje, y como tal, es el medio a través del cual se posibilitan todas estas dinámicas y se diversifican sus manifestaciones.[2] Quien detenta el poder de representar, detenta el poder a secas, y procede mediante la exclusión y descalificación sistemática de representaciones alternativas.

Según Stuart Hall, existen tres teorías principales de la representación: la reflexiva o mimética, según la cual el lenguaje busca ser un espejo de la realidad; la intencional, según la cual la intención del autor hace que las palabras signifiquen lo que él quiere —como en el ejemplo de Humpty Dumpty— y por último la construccionista, según la cual el significado se construye a través de la representación, sin que haya un control predominante ni por parte del objeto representado, como en el enfoque reflexivo, ni por parte del autor, como en el intencional. Como hemos visto, este último enfoque es adonde de alguna manera llegan todos los pensadores aquí considerados.[3]

[1] Stuart Hall, ed., *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, p. 2; Chris Barker, *Cultural Studies. Theory and Practice*, p. 383.

[2] S. Hall, ed., *op. cit.*, p. 28.

[3] *Ibid.*, p. 25.

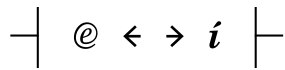


Siendo que todo sistema de representación funciona como un lenguaje, y la cultura es un imbricado tejido de prácticas de representación, se abren entonces dos enfoques principales para describir la construcción de la realidad a través de la representación: el semiótico, que como ya se vio, se ocupa de ver cómo funcionan los signos, y el discursivo, que abarca un campo más general, para estudiar qué consecuencias tiene el uso de los signos, es decir, su política. Por *discurso** se entiende el modo de generar conocimiento legítimo o de aludir a este conocimiento; es un conjunto de ideas, imágenes y prácticas que nos ofrece modos de hablar acerca de tal o cual área de conocimiento. Foucault lo define como "un conjunto de enunciados que proporciona un lenguaje para hablar de —un modo de representar el conocimiento sobre— algún tema en particular, en un momento histórico en particular. El discurso produce conocimiento a través del lenguaje [y toda práctica tiene un aspecto discursivo]".[4]

Las *formaciones discursivas** a su vez, son modelos de regulación de los sucesos discursivos, es decir, definen y legitiman lo que es apropiado o no en una formulación, el tipo de conocimiento que se considera válido o útil, lo que se considera verdadero, y quiénes son los individuos o instituciones que se consideran confiables para generarlo. El enfoque discursivo se ocupa del modo en que la representación produce significado, y de qué maneras ciertos tipos de discurso se relacionan con el poder, regulan la conducta, construyen identidades y legitiman o descalifican las prácticas de representación.

Las representaciones mentales de los conceptos (o mapas conceptuales) se conjugan con el lenguaje compartido para dar origen al significado. Nuevamente conviene subrayar que son las comunidades las que van fijando cada vez más la relación entre las palabras y las cosas, de manera que poco a poco parece natural e inevitable que se relacionen unas con otras. Los *códigos* son los

[4] *Ibid.*, p. 44.



conjuntos de signos en donde se encuentran los significados estables de las cosas, las claves de la representación. Gracias a ellos, es posible el intercambio de ideas, incluso entre lenguas distintas. Los individuos que forman parte de una comunidad interiorizan los códigos vigentes y de esta manera son capaces de crear representaciones de sus propias ideas que tengan sentido en el

contexto del grupo al que pertenecen. Los acuerdos, casi siempre tácitos, que estabilizan los significados para un grupo de personas se conocen como códigos culturales. El ejemplo clásico es el de las luces de un semáforo, en las que cada color indica una acción: verde-avanzar, ámbar-poner atención, rojo-hacer alto total.

Recordemos las *Mitologías* de Roland Barthes. Él demostró que los códigos culturales operan en una gran diversidad de prácticas. La lucha libre, los jabones y los detergentes, el rostro de Greta Garbo, la moda, los marcianos, el matrimonio, las novelas, los juguetes, el vino y la leche, las papas fritas, las huelgas, el striptease y un largo etcétera, son algunos ejemplos de sitios en los que él demostró que operan códigos culturales. Al señalarlos y detectarlos, Barthes extendió el campo de la crítica al convertir en objeto de reflexión casi cualquier práctica cultural. Lo que hizo Barthes para los estudios culturales lo hizo Lévi-Strauss para la antropología al estudiar las reglas y códigos de operación a través de las cuales generan significado los pueblos o tribus considerados "primitivos", y la manera en que la tradición occidental se ha deslindado de estos pueblos por unas prácticas que no por invisibles dejan de ser análogas.[5]

[5] *Ibid.*, p. 37.

Comida patriótica, moda cosmopolita

Tanto en Barthes como en Lévi-Strauss encontramos un fuerte vínculo entre la representación y la construcción de la identidad nacional. Uno de los sitios culturales ideales para observar cómo se lleva a cabo este proceso es en la publicidad de los alimentos considerados típicos de un lugar. Analiza cómo se anuncian productos derivados de frijoles, chiles y tortillas en distintas marcas en México, y de qué manera aluden a la mexicanidad. Aunque se trate de comida industrial, ¿alude a métodos tradicionales de preparación? ¿Se utiliza la palabra *auténtico*, los colores de la bandera u otras marcas de nacionalismo? ¿Los modelos o actores responden a estereotipos de género o étnicos? ¿Cuáles son las implicaciones de esto?

Ahora cambiemos de contexto. En una noticia publicada por el periódico *Excélsior* se da a conocer el éxito de la comida mexicana en el Reino Unido, la declaración de la UNESCO que la designa Patrimonio Intangible de la Humanidad y la declaración del embajador de que "la comida mexicana es la de mayor crecimiento dentro del segmento de las comidas étnicas".[6] ¿Cómo funciona aquí la descripción de la comida mexicana como comida "étnica"? ¿Qué sucedería si la publicidad adoptara ese término en el contexto nacional? ¿De qué manera esta palabra delata una actitud cultural de desprecio? ¿En qué se distingue una representación que viene de "fuera" de la autorrepresentación?

En el mundo de la moda, el fenómeno es casi diametralmente opuesto desde tiempo inmemorial. Contrasta el punto anterior con este anuncio de ropa publicado en la revista mexicana *Arte y Letras* el 5 de junio de 1910:

[6] "La comida mexicana, Patrimonio de la Humanidad en el Reino Unido", en *Excelsior* [en línea]. México, 22 de febrero, 2011. <http://www.excelsior.com.mx/index.php?m=nota&id_nota=716554>. [Consulta 31 de marzo de 2020.]

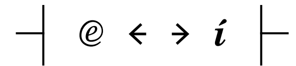
> Si usted tiene gusto en vestir bien ninguna modista del país la dejará satisfecha. Su traje jamás tendrá ese CACHET y refinamiento de elegancia que en el mundo sólo obtienen las grandes casas parisienses. Deje usted de visitar talleres y pase a nuestro Departamento Especial de Confecciones donde quedará usted admirada al contemplar las grandes creaciones de arte y buen gusto que recibimos cada QUINCE DÍAS, de firmas como las de DOUCET, WORTH, PAQUIN, ROUFF, ANDÉE y DENISE, Mme BEER y otras de fama mundial como las anteriores.[7]

En la actualidad, el fenómeno prevalece. La tienda departamental El Palacio de Hierro en noviembre de 2011 lanzó una campaña titulada "Noches Palacio, *so british*" (*sic*) en donde figura una modelo rubia con un brazalete de diamantes, semidesnuda, sólo envuelta en algo que semeja una bandera británica.[8] ¿Qué valores o aspiraciones alimentan estas dos campañas publicitarias, a pesar estar separadas por un siglo entero? ¿Cuáles son los supuestos en cada caso? ¿En dónde queda el discurso nacionalista? ¿Serían aplicables los mismos procesos de representación en el contexto de la moda francesa o británica?

Para concluir, ¿podría hablarse de una tendencia nacionalista en gastronomía y extranjerizante en moda? ¿Cuál es la dimensión histórica en ambos casos? ¿De qué manera la publicidad adopta o rechaza el tema nacionalista a través de sus representaciones? ¿Sería contradictorio encontrar representaciones nacionalistas y extranjerizantes en un mismo contexto? ¿Qué compromiso generan realmente estas representaciones?

[7] *Artes y Letras. Semanario Ilustrado*, 5 de junio, 1910, año VI, núm. 167, p. 25. El texto está tomado de un anuncio: "Grandes almacenes de ropa y novedades 'El Importador', esquina de San Bernardo y Ocampo, México, D.F., Casa fundada en 1866".

[8] Tal campaña se encontraba en la siguiente liga: <http://nochespalacio.com.mx/?utm_source=El_Palacio&utm_medium=home&utm_term=nochespalacio&utm_content=nochespalaciocentro&utm_campaign=1020_nochespalacio>. [Consulta: 4 de noviembre, 2011.]



A partir de estos ejemplos podemos subrayar una de las diferencias más importantes entre el enfoque semiótico y el discursivo, y es el hecho de que, a diferencia de la semiótica, éste último no pierde de vista la dimensión histórica. La representación tiene validez sólo dentro de un contexto histórico y cultural específico. Cada periodo produce conocimiento, objetos, sujetos y prácticas particulares. Foucault, en *La historia de la locura en la época clásica* (1961), pone el ejemplo de la enfermedad mental, que no se ha definido siempre de la misma manera en todas las culturas. El concepto de locura sólo pudo aparecer dentro de una formación discursiva muy particular como un claro constructo social. Algo muy similar ocurre con la sexualidad, entendida como un modo específico de hablar, estudiar y regular el deseo sexual. No es sino hasta el siglo XIX que se establece el concepto cultural de la homosexualidad dentro del discurso moral, legal, médico y psiquiátrico, con el afán de regularla y controlarla. Lo mismo se aplica a conceptos como género, *raza** y clase social, que simplemente *no existen fuera de la representación*.[9]

Ahora bien, en el momento histórico en que se crean conceptos como los anteriores, se define también una relación del conocimiento generado a través del poder, de manera particular, aquello que se refiere al cuerpo humano, en la medida en que el conocimiento se aplica a la regulación de la conducta social. El giro histórico, afirma Hall, rescató a la representación del mero formalismo teórico de la semiótica para insertarlo en un contexto práctico de operación histórica bien definida. Estamos nuevamente en el terreno de la teoría de la ideología.[10] Toda representación, encapsulada en una etiqueta —por ejemplo, hombre, blanco, europeo, heterosexual, burgués— implica un opuesto que siempre aparece como subordinado en las formaciones discursivas. Lo bueno, lo respetable, lo verdadero y lo deseable estará asociado con los conceptos dominantes, y viceversa. Esto es lo que Foucault llamó los regímenes de verdad:

[9] Ch. Barker, *op. cit.*, p. 25.

[10] S. Hall, ed., *op. cit.*, p. 47.

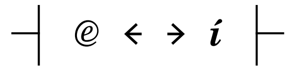
> La verdad no está desligada del poder. […] La verdad es cosa de este mundo. […] Cada sociedad tiene su régimen de verdad, su "política general" de la verdad; es decir, los tipos de discurso que acepta y hace valer como verdaderos, los mecanismos e instancias que posibilitan que se distinga enunciados verdaderos y falsos, los medios mediante los cuales se les sanciona […] y el estatus de aquellos que dicen lo que cuenta como verdad.[11]

La misión será entonces no criticar a la ideología como tradicionalmente se esperaría, sino tratar de constituir una nueva política de la verdad a través de nuevas representaciones, sin perder de vista cómo es que se han constituido e instaurado los modelos vigentes.

Para desconstruir a Helguera 1

Observa el cuadro "La leyenda de los volcanes" (*ca.* 1965) de Jesús Helguera (1910-1971) que alude a los volcanes Popocatépetl e Iztaccíhuatl, un icono nacionalista crucial alusivo al paisaje de la Ciudad de México. En el plano de fondo hay una representación figurativa de los volcanes cubiertos de nieve, mientras que en el primer plano hay dos figuras humanas que personifican a los volcanes según la leyenda de la mujer dormida y el guerrero que la está velando. ¿Qué se supone que representa este cuadro? ¿Qué códigos culturales están en juego aquí? ¿Cómo son los cuerpos de los personajes? ¿Cuál es el color de su piel? ¿Qué representa la mujer dormida en la cultura occidental? ¿Puedes recordar otros ejemplos de masculinidad activa y feminidad pasiva en literatura o en otras artes? ¿Por qué parecerá natural que el volcán más piramidal se asocie con la masculinidad y el volcán horizontal con la feminidad? ¿Hay marcas de raza, género y nacionalidad que aún tengan vigencia?

[11] Michel Foucault, *Power/Knowledge*, p. 131.



¿Qué procesos de identificación provoca? ¿Cuál es la diferencia entre un cuadro como éste y uno, digamos, de Velázquez o de Botticelli? ¿Qué valores regulan el arte *kitsch*, y en qué se distinguen de los valores estéticos de la llamada alta cultura?[12]

Lecturas complementarias

Bhabha, Homi K., "The Other Question. The Stereotype and Colonial Discourse", en *Screen*. Oxford, Oxford University Press, noviembre-diciembre, 1983, vol. 24, núm. 6, pp. 18-36.

Hooks, Bell, *Outlaw Culture: Resisting Representations.* Nueva York, Routledge, 1994.

Universidad Nacional Autónoma de México, *Cultura y Representaciones Sociales. Un Espacio para el Diálogo Transdisciplinario* [en línea]. Revista electrónica de ciencias sociales. Dir. gen., Gilberto Giménez. México, unam-Instituto de Investigaciones Sociales, 2011. <http://www.culturayrs.org.mx/revista/>. [Consulta: 27 de abril, 2016.]

[12] La imagen se encuentra en la siguiente liga: <http://3.bp.blogspot.com/_2Gu10HhMnk8/TL9i-IrNZMI/AAAAAAAADIo/buo9ry_3G14/s1600/Leyenda+de+los+volcanes.jpg>. [Consulta: 19 de abril, 2016.]

La política de la representación

Según el enfoque construccionista, la representación establece vínculos entre tres elementos: las cosas del mundo —la gente, los sucesos y las experiencias—, el mundo de los conceptos mentales, y el mundo de los signos organizados en lenguajes que sirven para comunicarse. La representación genera significado cuando se codifican las cosas del mundo a través de sistemas de signos para producir nuevos conceptos, o también a la inversa. El circuito de la comunicación implica que la lectura de la representación sea un acto de decodificación. La dificultad reside en que, de la misma manera en que el significado nos evade, los códigos también cambian constantemente; esto hace que las representaciones que tienen validez en un momento histórico determinado ya no la tengan en otro. Así, en la actualidad las representaciones de la otredad en general tienden a verse como esquemáticas, reduccionistas, estereotipadas, denigrantes, etcétera, sobre todo si se produjeron en el pasado. Por *otredad* debemos entender todas las entidades y valores suprimidos del discurso según los regímenes de verdad.

Hemos visto ya cómo la representación es problemática en la medida en que, sin importar si se presenta o no con estatuto de verdad, produce efectos en las sociedades en donde se gesta. Así, aun cuando la representación de la otredad sea falaz, va a surtir un efecto de enraizamiento ideológico con consecuencias políticas. Por ejemplo, así como en la actualidad nos puede parecer absurdo que en otros tiempos la gente estuviera convencida de que el hombre era superior a la mujer, en esos momentos parecía natural y evidente que así fuera. Del mismo modo los conceptos de raza y género, que tienen que ver directamente con el cuer-

po, se habían considerado "naturales" hasta hace no mucho. No obstante, ya hay quien sostiene que el concepto de raza no existe fuera de la representación. Que los discursos dominantes hayan naturalizado estas nociones no significa que de hecho sea así.

Los *estereotipos** son representaciones vívidas y memorables que reducen a las personas a un conjunto arbitrario de rasgos exa-

gerados y habitualmente negativos, alusivos a una supuesta pertenencia esencial a un grupo determinado; siempre se forjan a partir de quien detenta el poder.[1] Su peligrosidad, como la de toda representación, es que se toman por verdades y tienen consecuencias en el mundo real. Toda representación implica inclusión y exclusión, y como tal, siempre está determinada por juegos de poder. Los estereotipos son una manera de distinguir entre "nosotros" y "ellos" en el momento en que convierten en fija una característica que en realidad es fluida.

El lugar más evidente para encontrar estereotipos son los medios de comunicación. Basta ver los tipos físicos que tienen un dominio casi absoluto en la publicidad como símbolo de la aspiración y todo lo deseable, en contraste con los tipos físicos que en los noticieros se asocian con la criminalidad y el desacato. En cuanto a género, en particular la imagen de la mujer en publicidad, en el cine y en la televisión parece desmentir la supuesta igualdad de género en la medida en que se siguen presentando como objetos sexuales diseñados para halagar al hombre. Y así con las demás categorías.

La literatura también está impregnada de estos valores, si bien cuando tuvo un impacto más palpable fue cuando la imprenta era el medio de comunicación más difundido. Edward Said (1935-2003) estudió el fenómeno de la representación estereotipada de Oriente en la cultura occidental en su obra *Orientalismo* (1978).* En ella predominan la violencia, la lujuria y la riqueza desmedida, rasgos que Said demuestra, se derivan del discurso de poder oc-

[1] *Ibid.*, p. 392.

cidental que perpetúa la idea de la superioridad y hegemonía de Occidente. El racismo y el imperialismo impregnan una enorme cantidad de textos de la tradición literaria occidental. Said menciona, por ejemplo, el encuentro de Flaubert con una cortesana egipcia descrito en sus cartas a Louis Bouillet y publicado después como *Cinq lettres d'Égypte,* que originó el estereotipo de la mujer morena, callada, sin *agencia** ni historia, cuya realización consiste en bailar y desnudarse ante el hombre; en otras palabras, una fantasía de poder masculino.[2]

En cuanto a género, citaremos el menos conocido caso de una novela inglesa *The Female Quixote* (1752) de Charlotte Lennox (1730-1804) en donde la protagonista, al igual que Don Quijote de la Mancha, ha enloquecido debido a la enorme cantidad de novelas románticas que ha leído. La representación de la mujer en esas novelas hace que Arabella, la protagonista, se comporte como si ella fuera una de esas heroínas, situación que conduce a toda clase de equívocos. Aunque innovadora en su perspectiva, la novela cierra con una advertencia convencional sobre los peligros de leer novelas —los peligros de la representación—, pues pueden hacer creer a los lectores cosas que no son ciertas. Así por ejemplo el célebre caso de *Werther* (1774), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) que desató furor entre los jóvenes románticos: vestían la misma ropa que Werther, imitaban su conducta y, trágicamente, hay registro de unos dos mil lectores que, por imitarlo, se suicidaron.

[2] Edward Said, *Orientalism*, pp. 186-87.

Para desconstruir a Helguera 2

El libro de Said se puede interpretar como una teoría general de la representación. Para aplicarlo, retomemos por un momento la obra pictórica de Jesús Helguera y la tradición del cromo en México. Helguera nació en México en 1910, pero a los 5 años emigró a España, en donde se formó como artista. Regresó a México en 1938 y se convirtió en ilustrador para los calendarios anuales de la Cigarrera La Moderna en la ciudad de Monterrey. Se dice comúnmente que sus obras son una representación idealizada de México, los mexicanos y sus tradiciones. Sin embargo, su mirada es realmente problemática, puesto que hay una cierta ambigüedad con respecto a la base cultural desde donde él articula su obra. ¿Es la visión de un extranjero basada en estereotipos? ¿En sus pinturas hay una cierta condescendencia o se identifica con sus temas? ¿Su obra se puede considerar autorrepresentación? Es decir, ¿el artista se identifica con los objetos y personajes representados, o los presenta como una curiosidad inmersa en la otredad? ¿Cómo se representa el indigenismo? ¿Hay alguna diferencia entre la representación del hombre y de la mujer? ¿Cómo son los cuerpos de ambos? ¿Qué poses elige para representar el cuerpo femenino? ¿Qué uso hace de la vestimenta y la desnudez? ¿Existe sexismo en su obra?

Lo interesante de la representación es la ambigüedad que se señaló desde un principio: la respuesta no es simplemente regular o censurar las representaciones que se generan en el seno de una sociedad para contrarrestar las injusticias de siglos enteros. Se ha buscado activamente, por ejemplo, una representación positiva del afro-americanismo en los medios de comunicación estadounidenses. Esto sin duda es positivo en la medida en que ayuda a desdibujar el estereotipo; empero, las medidas de este tipo siguen

perpetuando los valores esencialistas diferenciadores de identidad racial; se basan en un supuesto principio mimético que busca representar a la "verdadera" gente negra, algo imposible dado que lo "real" siempre es ya una representación.[3] Además, debemos recordar que la representación es lo que *constituye* la idea de raza, y no un reflejo de ésta.

A estas alturas, debe haber quedado claro que toda representación, ya sea literaria, artística o mediática, tiene implicaciones éticas que no se pueden pasar por alto. La primera responsabilidad de la crítica consiste en detectar la otredad suprimida, algo que a menudo implica nombrar lo que no tiene nombre. Como el acto mismo de nombrar es agresivo, se debe resaltar en todo momento el carácter temporal de esa atribución identitaria. Esa es la segunda responsabilidad. Anthony Giddens (n. 1938) explica las implicaciones de la representación para la construcción de identidades diciendo que la identidad no es una esencia, sino una descripción, una narrativa, un fenómeno lingüístico. Como tal, no es algo heredado sino algo que se crea, un proyecto. La manera de llevar a cabo este proyecto es a través del uso estratégico de la representación, es decir, de estabilizaciones identitarias *temporales*, identidades asumidas por el sujeto, que en un momento dado posibilitan la agencia, pero que deben descartarse con la misma fluidez con la que se adquirieron una vez que han cumplido su cometido.[4] Así, el sujeto *posmoderno** no es un todo fijo, sino una entidad fluida, capaz de asumir múltiples identidades, incluso identidades contradictorias, según los requerimientos del proyecto para después descartarlas.

En defensa de la representación, las estructuras, sostiene Giddens, los tipos identitarios, no sólo restringen, sino que también posibilitan. De hecho, de la misma manera en que no es posible concebir ideas sin signos, no puede haber acción social sin

[3] Ch. Barker, *op. cit.*, p. 218.

[4] *Ibid.*, p. 166.

identidad.[5] Si *agencia* se define como la capacidad de actuar socialmente, se relaciona asimismo con las ideas de libertad, creatividad, originalidad, sin las cuales no se puede vislumbrar siquiera la posibilidad de cambio. La propuesta es la re-articulación del sujeto, tomando en cuenta todas sus determinaciones; producir nuevas metáforas para describirnos a nosotros mismos, expandir nuestro repertorio de descripciones alternativas, tanto a nivel individual como a nivel social. El cambio se vuelve una posibilidad real cuando hay políticas de identidad que invitan a repensar y redescribir al sujeto sin fracturar a la sociedad. Los graves peligros de aplicar políticas de identidad rígidas son la desintegración social y el desperdicio desproporcionado de los recursos en aras de una justicia superficial. Cuando Richard Rorty (1931-2007) afirma que:

> […] la injusticia puede no percibirse como injusticia, ni siquiera desde el punto de vista de quien la sufre, hasta que alguien inventa un papel que no existía. Sólo si alguien tiene un sueño, y una voz para describir el sueño, lo que parecía natural se empieza a ver como cultural, lo que parecía destino se empieza a ver como una abominación moral.[6]

No se debe olvidar que ese papel es inventado, y como tal, es temporal. El esencialismo estratégico hace uso de ese "papel", ese sueño, esa voz. Stuart Hall ha insistido en que cualquier sentido de identidad o de pertenencia a una comunidad, así como la política que fluye de éstas, son ficciones que fijan el significado de manera temporal, parcial y arbitraria porque para hacer cualquier cosa se necesita un corte estratégico, una estabilización, aunque sea temporal.

[5] *Ibid.*, p. 181.

[6] Alison Booth, *Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure*, p. 104.

Lecturas complementarias

GIDDENS, Anthony, *Modernity and Self-Identity*. Cambridge, Polity Press, 1991.

LOTT, Tommy L., *The Invention of Race. Black Culture and the Politics of Representation*. Malden, Wiley / Blackwell, 1999.

MARISCAL, Jorge, "Can Cultural Studies Speak Spanish?", en Toby Miller, ed., *A Companion to Cultural Studies*. Oxford, Blackwell, 2001.

PICKERING, Michael, *Stereotyping. The Politics of Representation.* Nueva York, Palgrave / Macmillan, 2001.

Conclusión

Resulta evidente que las pesquisas en torno a la representación tienen tal vastedad de perspectivas, que resulta imposible abarcarlas. La importancia que tiene reconocer los mecanismos de la representación para cualquier actividad crítica no se puede exagerar, lo mismo que lo crucial que resulta su uso estratégico para los proyectos identitarios a nivel individual, comunitario o incluso global. El aspecto lúdico de la autorrepresentación no contraviene lo poderoso de sus efectos. Es responsabilidad del pensamiento crítico reflexionar acerca de estas cuestiones pero, más importante aún, llevarlas simultáneamente al terreno práctico. Bajo esta luz, los proyectos de emancipación serán un fenómeno vivo y los objetos de la cultura florecerán más allá de los museos y las bibliotecas.

Glosario

Actio

(Retórica) 'Acción' en latín. También llamada *pronunciatio*, la *actio* designa uno de los cinco cánones de la retórica y se refiere a la declamación del discurso, es decir, al modo en que se dice. El término griego que lo designa es *hipocrisis* 'actuación'. La retórica toma el término del arte dramático para subrayar la importancia del manejo de la voz y el empleo de los gestos para representar con fuerza y claridad el contenido del discurso. (Nótese la conexión etimológica entre hipocrisis e hipócrita.)

Agencia

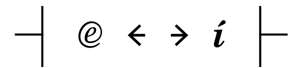
En ciencias sociales, se refiere a la capacidad de actuar de manera independiente y libre que tenga un individuo o un grupo en un contexto social dado. Los discursos imperantes determinan y constriñen la agencia. Es lo contrario de *estructura*.

Alegoría

Del griego *allegorien*, 'hablar figuradamente'. En literatura y artes, es una metáfora extendida a todo lo largo de un discurso o una unidad discursiva. Composición literaria en la que los sucesos narrados o las acciones representadas significan algo más que su sentido literal. Permite la representación de ideas abstractas a través de personajes, escenarios y situaciones simbólicos. Ver *exégesis*.

Antiesencialismo

Es la idea de que las palabras y los conceptos no equivalen a esencias o cualidades universales, sino que son constructos dis-



cursivos, categorías arbitrarias cuyo significado cambia según el contexto. Es lo contrario de *esencialismo*.

Arbitrariedad del signo

En lingüística, se refiere a la ausencia de una relación causal entre significado y significante. El hecho de que un significante

represente a un significado se debe a un acuerdo entre los hablantes de una lengua y no a una razón inherente o esencial.

Auto de fe

En la época de la Inquisición, eran actos públicos que fungían como ejemplo y advertencia en los cuales se castigaba a los condenados típicamente en una espectacular hoguera. También se podían quemar objetos pecaminosos.

Autorrepresentación

El acto de representarse a uno mismo. Dado que representar a otro establece relaciones de poder asimétricas, la autorrepresentación en principio busca otorgar a cada sujeto la posibilidad de autorrepresentarse. Sin embargo, el resultado estará determinado por el dominio que el sujeto tenga sobre los medios de representación, por lo que no hay ninguna garantía de justicia.

Censura

La acción de evaluar todo tipo de representaciones (literarias, artísticas, mediáticas, etcétera) y decidir si son publicables dentro de una sociedad o si no lo son. Sus criterios varían, y aunque de manera preponderante los decide la autoridad correspondiente (el Gobierno, los medios, etcétera), a menudo se encuentra en forma de autocensura. Se ejerce mediante la alteración o supresión de las representaciones que se consideran inapropiadas. Algunos tipos de censura son: moral, política y religiosa. En tiempos de la *globalización** y el internet, los actos de censura han cobrado una

importancia sin precedentes. El ejercicio de la censura es una prueba del poder que se percibe en las representaciones. Ver *iconoclastas*.

Código

Es un conjunto de signos interrelacionados que estabiliza ciertos significados y proporciona las claves de la representación. Se crean mediante acuerdos entre grupos de personas. Un código cultural es un sistema de representación que estabiliza los significados de manera temporal para comunicar algo a los sujetos que lo comparten.

Conceptismo

Corriente literaria barroca del siglo XVII que se preocupaba principalmente por el ingenio o la agudeza verbal de una obra poética o literaria en general.

Concepto, *conceit, concetto*

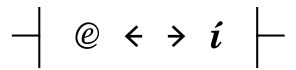
Términos utilizados en las tradiciones iberoamericana, inglesa e italiana para designar la concepción verbal ingeniosa, ya sea en forma de largas metáforas inesperadas o juegos de imágenes y palabras.

Connotación

Es un significado que va más allá de lo literal, derivado de la asociación del significante con un significado distinto, según el contexto. Ver *denotación*.

Cultura

Es un conjunto distintivo de conocimientos, prácticas, creencias y valores compartidos por un grupo y que determinan su conducta y dinámicas sociales; está sujeta a procesos históricos, tanto internamente como en relación con otras. En la medida en que puede revelar el grado de excelencia alcanzado en artes,



ciencias, costumbres o saberes, se relaciona con conceptos de legado y patrimonio para la construcción de proyectos identitarios. Sin embargo, puede desencadenar fragmentación social si se le da un uso contencioso o hegemónico.[1]

Denotación

Es el significado literal y estricto de un vocablo. Ver *connotación*.

Diferencia

En lingüística saussuriana, es la alteración que permite distinguir un vocablo de otro, por ejemplo, *gato*, *rato*, *pato*, etcétera. En humanidades y ciencias sociales, es una cualidad que se percibe como no igual o disímbola en un individuo, grupo o práctica social. A menudo esconde juicios de valor, es decir, que lo diferente se tiende a valorar como inferior a lo igual.

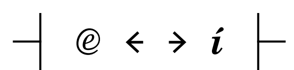
Différance

Término acuñado por Jacques Derrida para describir tanto la diferencia saussuriana como el diferimiento interminable del significado. El significado de una palabra se explica con otras palabras, cuyo significado se explica a su vez con otras palabras y así sucesivamente, sin que se pueda llegar a un final. En francés, el término *différance* se pronuncia igual que la palabra diferencia, *différence*, pero se escribe de un modo distinto para aludir a este diferimiento.

Discurso

Es el conjunto de suposiciones e ideas que se dan por sentadas en un contexto dado para generar el tipo de conocimiento que se considera legítimo o verdadero. Está fuertemente determinado por relaciones de poder, pero de manera implícita.

[1] Stuart Hall, ed., *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*, p. 2; Chris Barker, *Cultural Studies. Theory and Practice*, p. 383.



Tiende a cancelar o descalificar todo pronunciamiento ajeno o diferente a sí mismo. El pensamiento crítico se ocupa de desmontar las suposiciones que estructuran el discurso.

Duplicación

Es la repetición de un objeto, concepto o fenómeno. La idea de la duplicación plantea el problema de lo auténtico y lo espurio, de la fidelidad entre el original y la réplica, de la precedencia del significado ante el significante. Existen diversas modalidades de duplicación, como por ejemplo la abstracción, la imitación, la parodia, la emulación, la mímesis, y en general cualquier representación.

Esencialismo, esencia

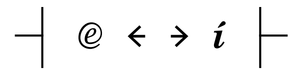
Presupone que los conceptos y las palabras tienen referentes estables con esencias o cualidades naturales, básicas, reales, universales, imperecederas e invariables. Desde esta perspectiva, las categorías sociales, raciales o de género son fijas e inmutables. Es lo contrario de *antiesencialismo*.

Estereotipo

Es una idea simplista y reduccionista que se repite y pretende representar a un grupo de individuos de manera esencialista. Con frecuencia los estereotipos exageran los rasgos negativos y están en la raíz de la discriminación racial, de género o clase social, entre otras. Es una forma de ceguera cultural que perpetúa la rigidez identitaria.

Estructura

En ciencias sociales, alude a los discursos pre-establecidos que determinan o limitan las opciones entre las cuales puede elegir un individuo o grupo. Se refiere también a patrones de conducta que se repiten de manera habitual, recurrente y regular en una sociedad. Es lo contrario de *agencia*.



Estructuralismo, estructuralista

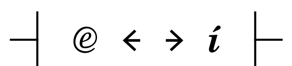
Originalmente se refiere a la descripción de los sistemas de signos lingüísticos que permiten la articulación a través del lenguaje. En sentido amplio, es un sistema de análisis utilizado en antropología, lingüística, psicología, literatura, etcétera, que procede por medio del contraste entre los opuestos binarios que subyacen en su estructura dada. En literatura, es un método que relaciona a un texto dado con una categoría más amplia, como por ejemplo el género, o bien describe patrones recurrentes dentro de una obra o conjunto de obras. Esto, aplicado a la cultura, se basa en la idea de que todos los ingredientes de la cultura son parte de un sistema de signos; la crítica estructuralista busca descubrir las estructuras subyacentes que posibilitan la generación de significado a través de dichos signos. Ver *opuestos binarios*.

Ethos

En retórica, es una faceta de la persuasión que se basa en el carácter del orador. El orador, autor o emisor del discurso da pruebas de su autoridad caracterizándose de una o varias maneras, asumiendo una identidad u otra, representando el papel que se amolde mejor al público y a sus objetivos. La cualidad fluida del *ethos* se relaciona con la fluidez identitaria y con el uso estratégico de la representación.

Exégesis

Originalmente se refiere a la interpretación de textos bíblicos; en la actualidad se refiere a la interpretación de cualquier texto. Hay cuatro tipos fundamentales de exégesis bíblica: la literal, según la cual el texto tiene un solo significado y éste es el que se percibe desde el primer encuentro con el texto; la tipológica es la que se creó para leer el Antiguo Testamento como si en él se anticipara la venida de Cristo y la relatara de manera encriptada; la moral o tropológica es la que permite leer la Biblia como un



manual de conducta aplicable al momento de la consulta, y por último la anagógica busca interpretar los textos bíblicos como profecías del futuro. Ver *alegoría*.

Ficción

Es una categoría literaria, sobre todo narrativa, que alude al carácter imaginario —es decir, no histórico ni con estatuto de verdad— de los acontecimientos que narra. Es una representación que se presenta como tal. Es lo contrario de *realidad*.

Formalismo, crítica formalista

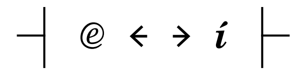
Método de crítica literaria que considera la obra como una totalidad y se concentra en la forma más que en el contenido, sin aludir a consideraciones externas o contextuales. Se resalta el papel de las figuras retóricas y otras técnicas para la conformación de la obra.

Formaciones discursivas

Son conjuntos de acontecimientos discursivos que aluden o generan un objeto de conocimiento. También son modelos para la regulación del discurso en el sentido de que definen y legitiman lo apropiado, válido, útil y verdadero. El estudio de las formaciones discursivas busca hacer aflorar la manera en que la representación actúa.

Globalización

Alude a la creciente interconectividad económica, social, cultural y política a nivel mundial derivada de la aceleración de las comunicaciones y el transporte, que tiene múltiples consecuencias, tanto positivas como negativas, y que van de la consolidación de objetivos comunes a nivel internacional a la homogeneización social y la aniquilación de las diferencias culturales. Sugiere que las separaciones y diferencias basadas en la nacionalidad son cada vez menos.



Hiperrealidad

Es aquello que es más real que lo real; es una representación más exacta y detallada que cualquier original, lo cual la convierte en un simulacro sin referente, puesto que ningún objeto real tiene tal saturación de signos. En cierta medida, es la fusión de la realidad y la representación. Entre los ejemplos típicos están Disneylandia y Las Vegas en Estados Unidos, o el parque de Xcaret en México, pero también es hiperreal el travesti *drag*, por ejemplo, más femenino que cualquier mujer. La hiperrealidad genera el deseo del encuentro con una "realidad" imposible.

Icono

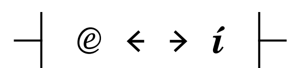
Del griego *eikon*, 'imagen', es un signo que establece una relación de semejanza física con su referente. Los iconos bizantinos buscan representar a las figuras sagradas del cristianismo; la tradición del retrato y la pintura figurativa es icónica, como también lo son las siluetas de hombre y mujer que señalan un baño en un lugar público. Puede decirse que las palabras onomatopéyicas también son icónicas, puesto que guardan una relación de semejanza con su referente. Ver *índice* y *símbolo*.

Iconoclasia, iconoclastas

La destrucción de las imágenes sagradas derivada de la creencia en que corrompen a la divinidad que fallidamente buscan representar. Iconoclasta es el destructor de imágenes.

Ideología

En términos generales, es un sistema de creencias acerca de la vida y la interacción humana del que no se tiene conciencia, y que hace parecer que los conceptos que lo conforman son inmutables. Para Marx, es un sistema de representaciones que utiliza la clase dominante para legitimar su posición ante la clase dominada. Es la incapacidad de reconocer la función mediadora de la representación y suponer que pertenece a



una esfera autónoma; estar inmerso en ella es confundir la apariencia con la cosa en sí.

Imitación

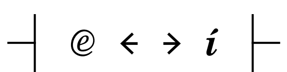
Método de apropiación cognoscitiva que procede mediante la reproducción de un modelo. Fue una pedagogía central para el humanismo renacentista. Para aprender, por ejemplo, latín y griego, los estudiantes imitaban pasajes de determinado autor poniendo atención al estilo, a los métodos de argumentación y al contenido de los textos. Era un punto de partida para la composición autónoma. El culto a la originalidad ha desvirtuado este método, y la palabra se usa como sinónimo de falsificación o inautenticidad. Sin embargo, en teoría crítica se ha visto que la imitación se sigue practicando de manera irremediable, aunque inconsciente, puesto que el deseo está guiado por procedimientos de imitación.

Índice

Se le conoce también como *signo indicial* y es un signo que no necesariamente guarda relación de semejanza con su referente, pero está conectado de manera inmediata con éste, sobre todo de manera física o causal. Señales, síntomas, indicadores, registros, marcas, etcétera, suelen ser signos indiciales. Ver *icono* y s*ímbolo*.

Industria cultural

Describe la cultura que se produce a nivel masivo, que se rige por las leyes del mercado y que produce la enajenación progresiva de las personas, así como la anulación de valores como la creatividad y la búsqueda personal. El pensamiento crítico promueve la emancipación a través del cuestionamiento de las creencias y valores que rigen el consumo indiscriminado.



Inventio

En retórica, alude a la creatividad para formular argumentos persuasivos. En este contexto, permite resaltar el carácter artificioso de toda representación.

Isomorfismo

Explicación acerca del origen del lenguaje basada en la creencia de que existe una similitud formal entre lenguaje y mundo, es decir, que para cada cosa que hay en el mundo existe una palabra que la designa.

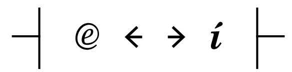
Leyenda negra

Describe la construcción ideológica de España y lo español de manera condenatoria y descalificadora a partir del siglo XVI. Según este estereotipo, el carácter de los españoles se delata en la crueldad de la conquista de los territorios americanos, el oscurantismo de su religión y la tiranía de su política. Esta corriente ideológica pasa de Inglaterra a Estados Unidos y de España a Iberoamérica, de manera particular a México.[2] Ver *orientalismo*.

Logocentrismo

Tradición ancestral que otorga al *Logos*, es decir el Verbo o Palabra, la calidad de verdad única y absoluta, la última palabra, la que garantiza y contiene el significado de todo. En términos platónicos, el *Logos* es la representación ideal de la forma ideal. En lingüística, si la palabra representa la idea, entonces la palabra escrita es la representación de una representación, y por lo tanto es inferior en calidad. Esta visión privilegia el lenguaje oral por encima de la escritura, la idea de un centro por encima de la de un margen, la presencia por encima de la ausencia, la identidad por encima de la diferencia. El post-estructuralismo invierte esta valoración.

[2] Jorge Mariscal, "Can Cultural Studies Speak Spanish?", en Toby Miller, ed., *A Companion to Cultural Studies*, p. 233.



Mímesis

Es el término griego que significa 'imitación', pero tiene muchos otros significados, pues se le relaciona con la representación, la copia, la figuración. Durante siglos, la mímesis fue el principio regidor para la representación de cualquier arte.

Mitología

Es un tipo de representación que expresa y legitima los valores y creencias dominantes de una cultura dentro de un contexto socio-histórico dado por medio de prácticas cotidianas. Funge como motor social y se asume como algo natural al tiempo que oculta las estructuras de poder que rigen a las sociedades.

Neohistoricismo

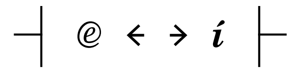
Corriente de crítica literaria que busca explicar los textos no solamente a partir de sus componentes intrínsecos, sino sobre todo a partir del contexto histórico en el que se producen. Explica la literatura a partir de la historia y la historia a partir de la literatura, guiándose por la circulación de los textos más que por su descripción genérica. Utiliza episodios o anécdotas de la historia cultural para revelar las estructuras de poder imperantes en el momento de la producción de un texto.

New criticism

Corriente de crítica literaria de la primera mitad del siglo xx que insistía en la autonomía del texto, por lo cual privilegiaba la lectura detallada para concentrarse exclusivamente en sus componentes intrínsecos, sin otorgarle ninguna importancia a cuestiones contextuales.

Opuestos binarios

Es un concepto que describe el contraste entre dos ideas estructurales que se excluyen mutuamente, como por ejemplo arriba-abajo, adentro-afuera, izquierda-derecha, luz-oscuridad, masculino-femenino, centro-margen, etcétera. Aparentan



equilibrio, pero en realidad uno de los opuestos está por encima del otro. Aunque en un nivel rudimentario de análisis el método de los opuestos puede resultar de utilidad, existe el riesgo de percibir las categorías binarias como naturales, evidentes o universales, siendo que en realidad son constructos culturales que conllevan juicios de valor, al tiempo que ocultan una multiplicidad de posibilidades de interpretación alternativa. El desconstruccionismo desmitifica el carácter aparentemente fijo y equilibrado de los opuestos binarios.

Orientalismo

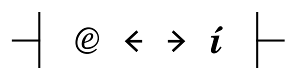
Se refiere a la representación sistemática del Cercano y Medio Oriente de una manera negativa o incluso calumniante, por parte de distintas instituciones culturales occidentales. En este estereotipo se resalta el carácter violento y disoluto de un conglomerado indistinto de pueblos árabes. Es un caso típico del refuerzo y la reiteración de un estereotipo negativo. El impulso principal de esta visión se dio en el siglo XIX, pero ha resurgido hasta cierto punto a raíz de los acontecimientos del 11 de septiembre de 2001. Ver *leyenda negra*.

Otro, otredad

Lo distinto a sí mismo, con lo que no existe identificación; socialmente se refuerza a través de prácticas de segregación o discriminación. Con frecuencia se basa en estereotipos acerca de la parte no dominante de un opuesto binario. La otredad es indispensable para definir al "sí mismo", pero es un error creer que las prácticas de inclusión tales como la llamada "acción afirmativa" o el lenguaje "políticamente correcto" contribuyen en definitiva a borrar las fronteras entre lo mismo y lo Otro.

Pecado de Adán

Doctrina eclesiástica basada en san Pablo acerca del relato de la caída en el libro del *Génesis*. Según ésta, la desobediencia



de Adán y Eva introdujo el error y la muerte a la experiencia humana, nublando lo que William Blake describiría como "las puertas de la percepción". Una de sus consecuencias es la confusión de las cosas reales con su representación.

Performance, performativo

Viene del inglés *performance*, 'desempeño', 'representación' o 'interpretación'. Es un acontecimiento escénico en el cual un actor o un grupo de actores se comporta de un modo particular, casi siempre provocador o asombroso, delante de un grupo de gente que forma el público. Puede ocurrir en cualquier lugar y no tiene duración preestablecida. En este contexto, pone en evidencia el carácter artificioso de cualquier acto discursivo.

Posmodernismo

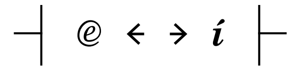
Un estilo cultural marcado por la intertextualidad, el pastiche, la ironía, el montaje y la difuminación de fronteras, por ejemplo entre alta cultura y cultura popular. Insiste también en el derrumbe de las "grandes narrativas" en las que se finca el significado (religión, historia, ciencia, etcétera).

Proyecto de emancipación, proyecto identitario

Concepción de la identidad no como una esencia estática sino como un devenir fluido dentro del cual se puede buscar trascender las determinantes histórico-sociales. Ver *agencia* y *estructura*.

Raza

Constructo cultural que se utiliza para clasificar a los grupos humanos según ciertas características físicas; es un marcador pseudocientífico de diferencia. Originalmente se imaginó que este concepto proporcionaba las bases científicas para la clasificación biológica de los grupos humanos; sin embargo, pronto se asoció a características socio-culturales tales como la inteligencia con el fin de justificar jerarquías y estereotipos. A pesar



de la igualdad que se predica en el discurso oficial, el racismo, que es la visión infamante de algún grupo basada en algunos de sus rasgos físicos, es un problema vigente. Ver *estereotipo*.

Realidad

El marco de referencia que se considera verdadero y directo. Es lo contrario de *representación*.

Realismo

Es un tipo de representación que se percibe como similar a la realidad, a diferencia de la fantasía. Crea la ilusión de transparencia a fuerza de la repetición insistente de ciertas maneras de representar; sin embargo, no se debe olvidar que también es ficcionalizado y se crea a base de artificios.

Relato

Representación narrativa de un suceso.

Representación

Práctica cultural que consiste en hacer una sustitución significativa de un referente por una forma simplificada de sí mismo que, sin embargo, se encuentra suficientemente parecida o similar como para tener validez. Esta sustitución genera significado de manera acumulativa hasta convertirse en conocimiento; tiene efectos históricos, políticos y sociales de grandes dimensiones. Quien detenta los medios para realizar, difundir y legitimar la representación detenta el poder y procede mediante la exclusión y descalificación sistemática de otras representaciones. Se formula o se hereda, y utiliza su capacidad de abstracción para realizar intercambios de valor en distintos contextos. Al tiempo que busca garantizar una presencia, puede fomentar la rigidez identitaria en forma de esencialismos y estereotipos. Su importancia rebasa las fronteras disciplinarias. Es lo contrario de *realidad*.

Semiótica
La ciencia de los signos.

Significado
El concepto que está detrás de las palabras, símbolos, actos, textos, etcétera.

Significante
La palabra u objeto que representa al significado.

Signo
Una cosa que representa otra, por lo que se dice que alberga un significado.

Símbolo
Es un signo que mantiene una relación arbitraria u oscura con su referente; para entenderlo hay que aprenderlo, ya que su significado se deriva de un acuerdo entre los miembros de la comunidad que lo emplea. Es un tipo de representación convencional encriptada culturalmente. La bandera y el himno nacional son los símbolos del país; la balanza es el símbolo de la justicia; la corona es el símbolo de la monarquía; el logotipo de una empresa es su símbolo; etcétera. Ver *icono* e *índice*.

Simulacro
Una representación sin referente en la realidad.

Teoría cultural
Reflexiones en torno a la naturaleza de las prácticas culturales, la generación de significado y la representación.

Bibliografía

Adorno, Theodor y Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception", en Vincent B. Leitch, ed. gral., *The Norton Anthology of Literary Theory and Criticism*. Nueva York, Norton, 2001.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer, "The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception" [en línea / Marxist Internet Archive]. Transcr. de Andy Blunden, 1998. Rev. y correg., febrero, 2005. <http://www.marxists.org/reference/archive/adorno/1944/culture-industry.htm>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

Allen, Graham, *Intertextuality* (*The New Critical Idiom*). London, Routledge, 2000.

Artes y Letras. Semanario Ilustrado. México, Compañía Editora Nacional, 5 de junio, 1910, año VI, núm. 167, p. 25.

Audi, Robert, ed. gral., *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Bacon, Francis, *The Essays or Counsels, Civil and Moral* [en línea / Proyecto Gutenberg]. Actualiz. 25 de enero, 2013. <http://www.gutenberg.org/files/575/575-h/575-h.htm>. [Consulta: 13 de abril, 2016.]

Bacon, Francis, *The Major Works including* New Atlantis *and the* Essays. Ed., intro. y nn. de Brian Vickers. Oxford, Oxford University Press, 2002. (Oxford World's Classics)

Barker, Chris, *Cultural Studies. Theory and Practice*. Londres, Sage, 2000.

Barthes, Roland, *Mitologías*. Trad. de Héctor Schmucler. México / Madrid, Siglo XXI, 1999.

Baudrillard, Jean, "The Precession of Simulacra", en Vincent B. Leitch, ed. gral., *The Norton Anthology of Literary Theory and*

Criticism. Nueva York, Norton, 2001.

Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction", en Vincent B. Leitch, ed. gral., *The Norton Anthology of Literary Theory and Criticism*. Nueva York, Norton, 2001.

Benjamin, Walter, "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction" [en línea / Marxist Internet Archive]. Transcr. de Andy Blunden, 1998. Los Angeles, ucla School of Theater, Film and Television, rev. y correg. febrero, 2005. <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/ge/benjamin.htm>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

Booth, Alison, *Famous Last Words: Changes in Gender and Narrative Closure*. Richmond, University of Virginia Press, 1993.

Borges, Jorge Luis, "Del rigor en la ciencia" [en línea / El Mundo en Verso]. México, 2 de diciembre, 2007. <http://elmundoenverso.blogspot.com/2007/12/del-rigor-en-la-ciencia-jorge-lus.html>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

Boros, Janos, "Representationalism and Antirepresentationalism – Kant, Davidson and Rorty", en *Vigésimo Congreso Mundial de Filosofía. Paideia. Theory of Knowledge* [en línea / Boston University]. Boston, 1998. <http://www.bu.edu/wcp/Papers/TKno/TKnoBoro.htm>. [Consulta: 4 de noviembre, 2011.]

Brito-Vieira, Mónica y David Runciman, *Representation*. Cambridge, Polity, 2008.

Brower, Jeffrey E. y Susan Brower-Toland, "Aquinas on Mental Representation: Concepts and Intentionality" [en línea]. <http://web.ics.purdue.edu/~brower/Papers/Aquinas%20on%20Mental%20Representation.pdf>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

Bullock, Alan y Stephen Trombley, eds., *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. Londres / Nueva York, Harper Collins, 1999.

Burgin, Victor, ed., *Thinking Photography*. Londres, Macmillan, 1982.

Chandler, Daniel, *Semiotics for Beginners* [en línea]. Aberystwyth, Aberystwyth University, 1994. <http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

Chandler, Daniel, *Semiotics: The Basics*. Londres, Routledge, 2003.

Cohen, Tom, ed., *Jacques Derrida and the Humanities: A Critical Reader*. Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

Connor, Steven, *Postmodern Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. 2a ed. Oxford, Blackwell, 1997.

Cooper, Trevor, ed., *The Journal of William Dowsing: Iconoclasm in East Anglia Turing the Civil War.* Woodbridge, Boydell, 2001.

Cunning, David, "Descartes' Modal Metaphysics", en Edward N. Zalta, ed., *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* [en línea]. Stanford, verano, 2011, s. p. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/descartes-modal/>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

Debord, Guy, *Society of the Spectacle*. Detroit, Black & Red, 1970.

Derrida, Jacques, *Of Grammatology*. Trad. de Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore / London, Johns Hopkins University Press, 1976.

Derrida, Jacques, "Sending: On Representation", en *Social Research: An International Quarterly* [en línea]. Trad. de Peter y Mary Caws. Nueva York, The New School Social Research, verano, 1982, vol. 49, núm. 2, pp. 294-326. <http://es.scribd.com/doc/6990485/Sending-On-Representation>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics.* Bloomington, Indiana University Press, 1976.

Epstein, Joshua M., *Generative Social Science. Studies in Agent-Based Computational Modeling.* Princeton, Princeton University Press, 2006.

Foucault, Michel, *El orden del discurso*. Trad. de Alberto González Troyano. Buenos Aires, Tusquets, 1992.

Foucault, Michel, *Power / Knowledge*. Brighton, Harvester, 1980.

Genosko, Gary, *Baudrillard and Signs: Signification Ablaze*. London, Routledge, 1994.

Gil, Fernando y Ricardo Corleto, intro., trad. y nn., “La condena de la herejía iconoclasta. Definición del II Concilio de Nicea”, [en línea / Documentos para el Estudio de la Historia de la Iglesia Medieval], en Giuseppe Alberigo *et al*, eds., *Conciliorum Oecumenicorum Decreta*. Boloña, Edizioni Dehoniane, 1991, pp. 133-38. <http://webs.advance.com.ar/pfernando/DocsIglMed/Nicea2definicion.html>. [Consulta: 16 de diciembre, 2017.]

Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*. Prol. de Gilberto Prado Galán. México, unam, 1996. (Nuestros Clásicos 79)

Hall, Stuart, ed., *Representation. Cultural Representation and Signifying Practices*. Londres, Sage, 1997.

Hawkes, David, *Ideology*. Londres, Routledge, 1996. (The New Critical Idiom)

Hayes, John Haralson y Carl R. Holladay, *Biblical Exegesis: A Beginner’s Handbook* [en línea]. Louisville, Westminster John Knox, 1987. <http://books.google.com/books?id=GK7tYalJLR0C&pg=PA23&lpg=PA23&dq=types+of+exegesis&source=bl&ots=uMKdrBJhYH&sig=hZtJGIlzfKipUAEq1xLWReNpwEw&hl=es&ei=qUe7Tfq4K4W3tgfpuvTFBQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3&ved=0CC0Q6AEwAg#v=onepage&q=types%20of%20exegesis&f=false>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

Hobbes, Thomas, *Leviathan.* Ed., introd. y nn. de J. C. A. Gaskin. Oxford, Oxford University Press, 1996. (Oxford World’s Classics)

King, Peter, “Rethinking Representation in the Middle Ages: A Vade-Mecum to Medieval Theories of Mental Representation”, en Henrik Lagerlund, ed., *Representation and Objects of Thought in Medieval Philosophy.* Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 83-102. (Ashgate Studies in Medieval Philosophy)

Klein, Juergen, “Francis Bacon”, en Edward N. Zalta, ed., *The*

Stanford Encyclopedia of Philosophy [en línea]. Stanford, verano, 2011, s. p. <http://plato.stanford.edu/archives/sum2011/entries/francis-bacon/>. [Consulta: 3 de noviembre, 2011.]

LeGoff, Jacques, *Diccionario razonado del Occidente medieval.* Madrid, akal, 2003.

Macherey, Pierre, *Para una teoría de la producción literaria*. México, unam-tai, 1974.

Mariscal, Jorge, "Can Cultural Studies Speak Spanish?", en Toby Miller, ed., *A Companion to Cultural Studies*. Oxford, Blackwell, 2001.

McComiskey, Bruce, *Gorgias and the New Sophistic Rhetoric*. Carbondale, Southern Illinouis University Press, 2002.

McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, Mass., mit Press, 1994.

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 2007.

Nietzsche, Friedrich, *La genealogía de la moral (Tratados* i *y* ii*)*. Valencia, Universidad de Valencia, 1997.

Nightingale, Andrea, "Mimesis: Ancient Greek Literary Theory", en Patricia Waugh, ed., *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

Noguerol, Francisca, coord., *Enrique Lihn. Contra el canto de la goma de borrar: asedios a Enrique Lihn.* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005.

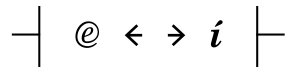
Opie, Iona y Moira Tatem, eds., *A Dictionary of Superstitions*. Oxford, Oxford University Press, 1989.

Paoletti, John T. y Gary M. Radke, *Art in Renaissance Italy.* Londres, Laurence King Publishing, 2005.

Parker, Geoffrey, *España y la rebelión de Flandes.* Madrid, Nerea, 1989.

Plato, *Dialogues* [en línea / The Internet Classics Archive]. Trad. de Benjamin Jowett. Nueva York, Modern Library, 2001. <http://classics.mit.edu/Plato/republic.html>. [Consulta: 03 de noviembre de 2011.]

Poster, Carol, "Protagoras", en *The Internet Encyclopedia of*



Philosophy [en línea]. James Fieser, fundador y ed. gen. Bradley Dowden, ed. gen. <http://www.iep.utm.edu/>. [Consulta: 16 de diciembre, 2017.]

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*. 22a. ed. Madrid, Real Academia Española / Espasa Calpe, 2001.

Sagrada Biblia. Trad. de Agustín Magaña Méndez. México, Ediciones Paulinas, 1994.

Said, Edward, *Orientalism*. Nueva York, Vintage, 1994.

Sidney, Sir Philip, "The Defence of Poesy", en Katherine Duncan-Jones, ed., *Sir Philip Sidney. A Critical Edition of the Major Works*. Oxford, Oxford University Press, 1989. (Oxford World's Classics)

Sless, David, *In Search of Semiotics*. Londres, Croom Helm, 1986.

Swift, Jonathan, *Gulliver's Travels*. Londres, Penguin, 1985.

Swirski, Peter, *From Lobrow to Nobrow*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 2005.

Szurmuk, Mónica y Robert Mckee Irwin, coords., *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México, Instituto Mora / Siglo xxi, 2009.

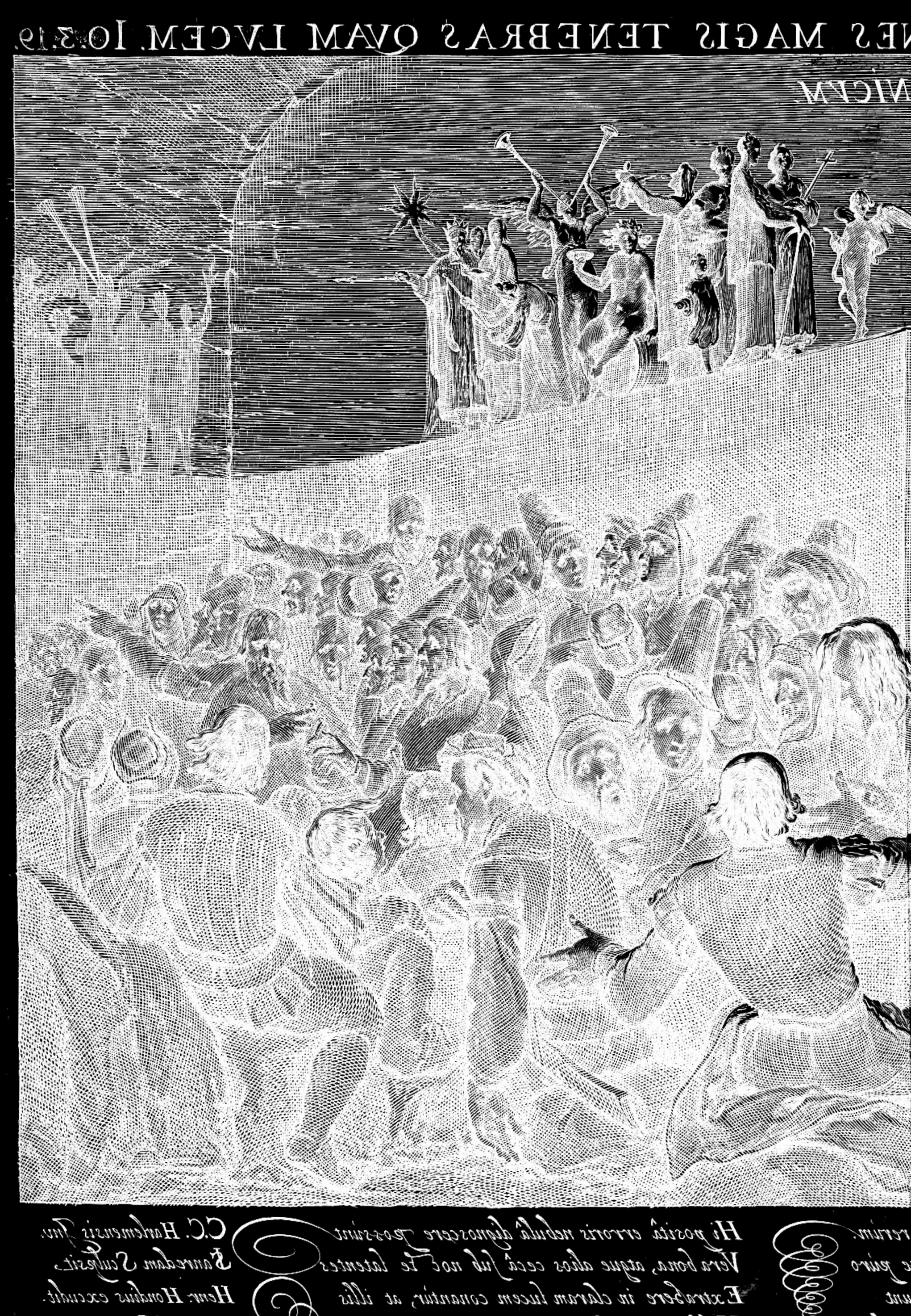
Tagg, John, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*. Basingstoke, Macmillan, 1988.

Waugh, Patricia, *Literary Theory and Criticism: An Oxford Guide*. Oxford, Oxford University Press, 2007.

Webb, Jen, *Understanding Representation*. Los Angeles, sage Publications, 2009.

Índice

Representación: un dilema de la crítica, de la cueva de Platón al desierto de lo real fue realizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se terminó de producir en febrero 2019 en Proelium Editorial Virtual-Proelium Consultoría Empresarial, S.A. de C.V. Tiene un formato de publicación electrónica enriquecida exclusivo de la serie @Schola de la FFL, así como salida a impresión por demanda. Se utilizó en la composición la familia tipográfica completa Minion Pro en diferentes puntajes y adaptaciones. La totalidad del contenido de la presente publicación es responsabilidad del autor, y en su caso, corresponsabilidad de los coautores y del coordinador o coordinadores de la misma. La formación la hizo Édgar Gómez Muñóz. El cuidado de la edición estuvo a cargo de la autora.



...rerum
...e puro
...unt
...a lance:

Hi positâ erroris nebulâ dignoscere possint
Vera bona, atque alios caecâ sub nocte latentes
Extrahere in clarum lucem conantur, at illis
Nullus amor lucis, tanta est rationis egestas.

C.C. Harlemensis Inv.
Saenredam Sculpsit.
Henr. Hondius excudit.
1604.

...ISS.ōz D. PET. PAAW IN LVGDVN. ACAD. PROFESSORI MEDICO D.D.


LVX VENIT IN MVNDVM ET DILEXERVNT HOMIN
ANTRVM PLATO
Maxima pars hominum caecis immersa tenebris
Volvitur assiduè, et studio lactatur inani:
Vt VERI simulacra omnes mirentur amentq;
Et stolidi vanâ ludantur imagine
Quam pauci meliore luto, qui in lumin
Secreti a stolidi turbâ, ludibria cern
Rerum umbras rectas expendunt omn
H.L. SPIEGEL FIGVRARI ET SCVLPI CVRAVIT AC DOCTISS. ORNAT

Imagen en guardas y cubierta: Jan Pieterszoon Saenredam (1565 – 1607), "Alegoría de la caverna de Platón" (1604) Grabado. Impresión en un papel de 46 cm × 33 cm. La obra se realizó después de la producción de Cornelis van Haarlem (1562–1638). Una leyenda en la parte superior de la imagen reza: *Lux venit in mundum et dilexerunt homines magis tenebras quam lux* cuya tentativa interpretación podría ser "La luz llegó al mundo, y más amaron los hombres a las mágicas tinieblas que a la luz". La imagen puede verse en el Museo Británico (The British Museum) en Londres, Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte.



El tema de la representación es uno de los más fascinantes de la literatura, el arte y la filosofía. En tanto que es la sustitución de una cosa por otra, la representación se basa en un principio de duplicación en el cual radica tanto su gran virtud, como también su falla trágica: la gran virtud es que permite la comunicación del pensamiento abstracto; la falla trágica porque igualmente permite la articulación de inexactitudes y falsedades, sin que exista una piedra de toque para distinguirlas. El propósito del presente libro es brindar un panorama general acerca de cómo se ha visto este concepto a lo largo de la historia del pensamiento, y cómo ha culminado en algunas reflexiones clave de los estudios culturales, así como su repercusión en los estudios literarios. *Representación: un dilema de la crítica, de la cueva de Platón al desierto de lo real* está dirigido al área de las Humanidades con énfasis en la literatura.

eSchola





